ZUR VERMITTLUNGSANALYSE NEUER MUSIKPRODUKTIONEN

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DES GRADES EINES DOKTORS DER PHILOSOPHIE
IM FACHBEREICH GESELLSCHAFTSWISSENSCHAFTEN
DER JOHANN WOLFGANG GOETHE-UNIVERSITÄT
FRANKFURT AM MAIN

vorgelegt von
Vera Lentz
aus Frankfurt/Main

1984

UNIV.
LONDON
LIBR.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41523703_0021

ZUR VERMITTLUNGSANALYSE NEUER MUSIKPRODUKTIONEN

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DES GRADES EINES DOKTORS DER PHILOSOPHIE
IM FACHBEREICH GESELLSCHAFTSWISSENSCHAFTEN
DER JOHANN WOLFGANG GOETHE-UNIVERSITÄT
FRANKFURT AM MAIN

vorgelegt von
Vera Lentz
aus Frankfurt/Main

1984

1. Gutachter: Prof. Dr. Jürgen Ritsert
2. Gutachter: Prof. Dr. Martin Rudolf Vogel

Tag der mündlichen Prüfung: 12.o7.1984

Meinen Eltern gewidmet

G l i e d e r u n g

Vorwort

I. Kunst in der Gesellschaft

1. Zum Doppelcharakter in der Kunst S. 1

1.1. Der Doppelcharakter in der Kunst bei Adorno S. 1

1.2. Kunst und Ideologie S. 7

1.3. Kunst und Realität S. 14

2. Vermittlung von Kunst und Gesellschaft S. 22

2.1. Zum Vermittlungsbegriff bei Adorno S. 22

2.2. Zum Wertproblem S. 27

2.3. Kunst und Vermittlung S. 30

2.4. Das Problem der Aura im Zeitalter der Reproduktion S. 36

2.5. Zum Rätselcharakter S. 39

3. Zusammenfassung der abgeleiteten Untersuchungskategorien und kunstsoziologische Schlußfolgerungen S. 44

II. Das Musik-Kunstwerk und seine Vermittlung

1. Das musikalische Kunstwerk S. 46

1.1. Zum Beziehungsgeflecht S. 46

1.2. Zur Notation S. 48

1.3. Interpretationen von Musikproduktionen S. 53

1.4. Zum Material der Musikproduktionen S. 58

1.5. Musik als Klangphänomen S. 63

2. Zur Vermittlung S. 68

2.1. Musiksoziologischer Ansatz S. 68

2.2. Technik aktueller Musikproduktionen S. 72

2.3. Zur Analyse von Musikproduktionen S. 79

2.4. Zur Argumentationsstruktur - Ein Überblick S. 92

III. Untersuchungen zweier aktueller Musikproduktionen

1. Vorbemerkung S. 95

2. Mauricio Kagel's 'atem' für einen Bläser S. 99

2.1. Beschreibung der Musikproduktion S. 99

2.2. Segmentierung und Formierung S.101

2.3. Explizites und Implizites S.106

2.4. Versuch einer Vermittlungsanalyse S.114

3. Dieter Schnebel's 'Atemzüge' für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte S.127

3.1. Beschreibung der Musikproduktion S.127

3.2. Segmentierung und Formierung S.129

3.3. Explizites und Implizites S.142

3.4. Versuch einer Vermittlungsanalyse S.150

Anhang

Literaturverzeichnis

Vorwort

Diese Arbeit ist im Zusammenhang mit einem Seminar zur Musiksoziologie an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt/M. entstanden, das ich zusammen mit Prof.Dr. Jürgen Ritsert seit dem Sommersemester 1980 gehalten habe.

Angeregt durch die Adornoschen Schriften zur Musiksoziologie, habe ich den Versuch unternommen, Adornos Vermittlungsanalysen an zwei aktuellen Musikproduktionen zu konkretisieren. Es handelt sich dabei um die Werke: "atem" für einen Bläser von Mauricio Kagel und "Atemzüge für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte" von Dieter Schnebel.
Aus allgemeinen Überlegungen zum Verhältnis von Kunst, Gesellschaft und Musik habe ich die Begriffe und Fragestellungen meiner Untersuchung in den ersten beiden Teilen zu gewinnen versucht.
Da sich die Arbeit sehr stark auf die aufführungsbezogenen und in der Notation festgeschriebenen Einzelheiten der Komposition bezieht, war die Verwendung der Partituren der betreffenden Werke Mauricio Kagel's und Dieter Schnebel's unerläßlich.

Den beiden Musikverlagen: UNIVERSAL EDITION A.G. Wien und B.SCHOTT'S SÖHNE, Mainz danke ich für die freundliche Reproduktionsgenehmigung, die sie mir im Falle der Dissertationsexemplare sogar kostenlos überließen.
Mein besonderer Dank gilt Prof.Dr.Jürgen Ritsert und Prof.Dr.Martin Rudolf Vogel, die mit ihren Fragestellungen und Diskussionsbeiträgen die Arbeit wesentlich förderten.

I. Kunst in der Gesellschaft

1. Zum Doppelcharakter der Kunst

1.1. Der Doppelcharakter der Kunst bei Adorno

Adorno verbindet mit Kunst die Vorstellung, daß sie nie Ruhe und Ordnung spiegelt, sondern das unter die Oberfläche Verbannte zur Erscheinung zwingt und damit der Oberfläche den Druck der Fassade widersteht.[1)]
Verbannt werden kann nur etwas, das existiert. Als Verbanntes wird es dann bestenfalls ignoriert wenn nicht gar eliminiert. Kunst wird also nach dem in einer Gesellschaft Unerwünschten suchen - und das Unerwünschte wird zum Kristallisationspunkt der Kunst. Zwangsläufig ist das von der Gesellschaft Verbannte nicht direkt an dieser ablesbar, sondern nur verdeckt in dieser aufzufinden. Das Unerwünschte ist Movens der Kunst und bestimmt deren Distanz zur Gesellschaft. Kunst muß also auf das gesellschaftlich 'richtige' Urteil treffen: "die Notwendigkeit von Kunst, (ist) (...) ihre Nicht-Notwendigkeit".[2)] Gesellschaftliche Unwirksamkeit von Kunst läßt Kunst der Gesellschaft unattraktiv und überflüssig erscheinen.

Beachtung könnte Kunst nur dann finden, wenn sie sich in die Dienste der Gesellschaft stellen würde; Kunst aber, die mit der Bevölkerung kommuniziert, die sich vermittelnd zwischen Gesellschaft und Individuum stellen würde, bekäme sofort eine gesellschaftliche Funktion zugewiesen. Es ist aber gerade die Funktion der Kunst sich "eines Zustandes zu erwehren, in dem alles nur für irgend etwas 'funktioniert'"[3)], anders formuliert, die gesellschaftliche Funktion von Kunstwerken ist ihre Funktionslosigkeit.[4)] Dadurch, daß Kunstwerke aus der empirischen Welt

---

1) Adorno, Dissonanzen, S.49; Vandenhoek & Ruprecht, Göttingen 1972
2) ders.: Ästhetische Theorie, S.373; Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1973
3) ders.: Dissonanzen, S.59
4) ders.: Ästhetische Theorie, S.336 f.

heraus entstehen, über diese hinausgehen und das hervorbringen, das der empirischen Welt entgegengesetzt ist, unterliegen sie dem Risiko der Affirmation.
Kunst wird sich nicht der Kommunikation bedienen, sondern wird versuchen, "der immer fortschreitenden institutionellen Umklammerung des Lebens zu opponieren"[1], und dieser die Vorstellung des Menschen als eines freien Subjekts entgegenzuhalten. Das kann sie, indem Kunstwerke "das Dasein eines nicht Daseienden"[2] postulieren. So ist jedes Kunstwerk als dynamisch zu begreifen: es ist dynamisch in sich selbst, als es "ein System von Unvereinbarkeiten"[3] vorstellt. Diese Paradoxie findet sich beispielsweise in der Wort- und Notenschrift, welche zwar einerseits vorliegt, aber andererseits erst ihrer Ausführung bedarf, um als Kunstwerk existent zu werden. Dies bedeutet, daß ein Kunstwerk zwar einerseits Sprechen kann, dieses Sprechen aber auch in sich selbst verschlossen hat.
Das sprechende Moment eines Kunstwerks ist dabei aber keinesfalls als ein kommunizierender Akt zu sehen; denn damit würde sich ein Kunstwerk auf die gleiche Stufe mit der realen Gesellschaft stellen und würde damit auch vorgeben, die Sprache der Gesellschaft zu sprechen. Damit hätte aber schon eine Einschränkung stattgefunden.

Kunst wird sich mit den Mitteln des realen Daseins diesem zu entziehen suchen. Das beinhaltet auch, daß zwangsläufig jeder Definitionsversuch der Kunst durch die Gesellschaft scheitern muß. Einer Definition sperrt sich die Kunst; deuten läßt sie sich nur an ihrer Bewegung gegen die Gesellschaft. So ist das Gesellschaftliche an Kunst deren immanente Bewegung gegen die Gesellschaft, nicht aber die Immanenz von Kunst in der Gesellschaft. Kunst will sich nicht in gesellschaftliche Dienste stellen lassen.

---

1) Adorno, Dissonanzen, S.59
2) ders.: Ästhetische Theorie, S.93
3) ebda, S.274

Dieser gesellschaftliche Antagonismus läßt sich bis in die Struktur der Kunstwerke hineinverfolgen: das Kunstwerk folgt seinem Formgesetz in der Regel nur so lange, bis es in der Lage ist, sich über dieses hinauszuentwickeln. "Die Definition dessen, was Kunst sei, ist allemal von dem vorgezeichnet, was sie einmal war, legitimiert sich aber nur an dem, wozu sie geworden ist, offen zu dem, was sie werden will und vielleicht werden kann".[1] So kann es dazu kommen, daß manches kultische Gebilde sich durch die Geschichte in Kunst verwandelt und das was Kunst war, es nicht mehr länger ist.[2]
Der Gehalt eines Kunstwerks sieht Adorno als die zentrale Kraft an. Erst das geschichtliche Moment, d.h.der Stoffgehalt seiner Epoche, läßt das Kunstwerk zur unbewußten Geschichtsschreibung seiner Zeit und Gesellschaft werden. So ist es die Wahrheit[3], die sich nicht direkt ablesbar im Kunstwerk als Gehalt zeigt. "Kunst und Gesellschaft konvergieren im Gehalt, nicht in einem dem Kunstwerk Äußerlichen."[4]
Was ist nun aber ein Kunstwerk, wie versteht sich Kunst? Von Adorno ist eine direkte Antwort nicht zu erwarten. Man wird sich mit Aussagen zufriedengeben müssen, die entweder gleich negiert oder früher oder später in Frage gestellt werden: "Mißlungene Kunstwerke sind keine"[5], oder "Der Begriff des Kunstwerks impliziert den des Gelingens" [6]. Einen besseren Ansatz zu dem, was Kunst sei, bietet der "Doppelcharakter der Kunst", der sich zu den Abhängigkeiten und Konflikten der Kunst zwischen Autonomie und fait social äußert. Der "Doppelcharakter der Kunst" als autonomes und gesellschaftliches Phänomen beschreibt sämtliche Eigenschaften der Kunst wie ihre

---

1) Adorno, Ästhetische Theorie, S. 11 f.
2) ibid, S.12
3) a.a.O., S.12
4) ebda, S.419
5) a.a.O., S.339
6) a.a.O., S. 280

'Nicht-Notwendigkeit', Unwirksamkeit, Nicht-Kommunikation, Funktionslosigkeit, Dynamik, Affirmationsgefahr und Formgesetz. In ihrer Widersprüchlichkeit bezaubert Kunst durch Entzauberung, reagiert auf Entfremdung mit Verfremdung. Aus der Oszillation ihrer Eigenschaften entwickelt Kunst eine Spannung, die dem Einzelnen sinnlich nicht erfahrbar wird. Kunst, die sich durch gesellschaftliche 'Nicht-Notwendigkeit' auszeichnet, wird aber durch ihre Rezeption zu einem subjektiven und damit auch gesellschaftlichen Erleben und kann dadurch ein erweitertes Interesse und auch Bedürfnis auf Rezipientenseite nach sich ziehen. Eine Spannung wie die zwischen subjektiver Notwendigkeit und gesellschaftlicher Nicht-Notwendigkeit läßt sich auch auf andere Eigenschaften der Kunst übertragen.

Dieser beschriebene Spannungsablauf ermöglicht dem Einzelnen zu erfahren, was Kunst ist. Kunstwerke sind existent, entziehen sich aber auch gleich wieder, um Kunstwerke bleiben zu können.

Eine derartige Polarität zwischen zwei Extremen entspricht der 'Argumentationsfigur >Widerspruch<'[1] Adornos, die sein Werk bis in die kleinsten Einzelheiten hinein bestimmen: Ein ihm besonders wichtig erscheinender Komplex wird nach zwei polaren Haupteigenschaften differenziert. Dabei sollen die einander gegenüberstehenden Eigenschaften ohne ein dazwischen geschaltetes Drittes in Einklang gebracht werden. Entscheidend ist dabei die Annahme, daß jedes Extrem Merkmale seines Gegenteils in sich enthält[2], d.h. zwischen beiden Extremen eine innere Vermittlung besteht. Der eine Pol geht aufgrund seiner inneren Tendenz oder Logik in den anderen über.[3] "Adorno

1) Daniel, Claus: Hegel verstehen, Campus Verlag, Frankfurt 1983, S.173
2) ders.: a.a.O., S.178
3) a.a.O., S.174

empfiehlt, die Eigengesetzlichkeiten einer wirklichen Tendenz und/oder den Wissensgehalt, sowie die Regeln eines vorfindlichen Diskurses mit aller Stringenz immanent zuende zu denken, damit einsichtig werden, wie beide aus sich heraus in ihr Gegenteil übergehen"[1] könnten.

Hauptpolaritäten der Kunst sind Produktion und Rezeption. Sie stehen einander gegenüber und sind, folgt man Adornos Doppelcharakter der Kunst, jeweils sowohl gesellschaftliche als auch autonome Phänomene.
Autonome Kunstproduktion zeigt sich von der gesellschaftlichen Situation losgelöst und ordnet sich keinen gesellschaftlichen Zwängen unter; gesellschaftliches Phänomen ist sie dadurch, daß sie die Gesellschaft über das historisch abgelagerte Material in das Werk hineinläßt und durch Bearbeitung, Verarbeitung und Innovation, freiwillig oder unfreiwillig, wieder an die Gesellschaft zurückgibt.
Kunstrezeption kann nur autonom sein, wenn sie nicht auf gesellschaftliche Wirkung bedacht ist; gesellschaftliches Phänomen wird sie zwangsläufig, wenn sie auf die Gesellschaft trifft und eine wie auch immer geartete Resonanz nach sich zieht.
Produktion und Rezeption mit ihren beiden Seiten stehen sich also als Extreme gegenüber und bedürfen einer inneren Vermittlung.
Bis zu diesem Punkt wurde Kunst stets als etwas eigenständiges beschrieben, fast so als könnte Kunst sie sich selbst erstellen. Das Hauptaugenmerk lag auf dem Kunstwerk und der Gesellschaft; der Urheber des Kunstwerks, das Indidivuum, wurde bisher nicht berücksichtigt.

Gerade hier aber bietet sich die innere Vermittlung, welche gemeinsame Momente von Kunstproduktion und -rezeption in sich trägt, nicht über Kunstwerk oder Gesellschaft,

---

1) Daniel, a.a.O., S. 173

sondern über das von Adorno, in diesem Zusammenhang selten erwähnte Individuum an. Das Individuum kann seine Rolle vertauschen, es kann sowohl Rezipient als auch Künstler sein und stellt damit ein mit Spannung geladenes dynamisches Moment dar. Es entsteht ein variables Beziehungsgeflecht von Künstler-Kunstwerk-Rezipient, in welchem Künstler und Rezipient miteinander im Dialog stehen und gegebenenfalls sogar ihre Rolle vertauschen können.
Der Künstler trifft auf ein Material, das er, geformt durch seine Individualität, mit einem bestimmten Gehalt über eine bestimmte Form zum Ausdruck bringt und damit der Gesellschaft entgegenstellt. Zusätzlich ist er Rezipient des eigenen Kunstwerks wie auch Rezipient der Kunstwerke anderer.
Der Rezipient steht dem Kunstwerk nicht unbedingt passiv gegenüber, sondern kann durch das Kunstwerk aktiviert werden auf aktuelle Kunstwerke sogar selbst Einfluß zu nehmen.

Das Kunstwerk läßt sich durch Kunstjenseitiges und objektiv Feststellbares wie Materialbeschaffenheit und Formen, Interpretation und Präsentation, und auch durch kunstimmanente Tatsachen wie seinen Gehalt charakterisieren. Das Kunstwerk hat folglich eine innere, in sich selbst herrschende Dynamik, wie auch eine äußere Dynamik, die auf die Gesellschaft gerichtet ist.
Und indem Kunst "sowohl das unmittelbare spontane Erlebnis wie auch den Ausdruck, die Mitteilung, Artikulation und Organisierung von Erlebnissen"[1] will, diese aber sowohl für Produzenten als auch für Rezeptienten gelten, zeigt sich auch hier das Beziehungsgeflecht von Künstler-Kunstwerk-Rezipient in seiner gegenseitigen Verwobenheit.

---

1) Hauser, Arnold: Soziologie der Kunst, Verlag C.H.Beck, München 1978, S.40

1.2. Kunst und Ideologie

Ideologie ist keine starre Formel, sondern eine Variable, die sich verschiedenen Verhältnissen anpaßtγ einerseits ist sie an wirtschaftliche und gesellschaftliche Kräfte gebunden, andererseits sucht sie sich davon zu befreien.[1] Bezogen auf die Kunst ist Ideologie als "Verschleierung bestehender Herrschaft"[2] zu verstehen. Die Verschleierung beginnt damit, daß "die Erfahrung eines bereits problematischen gesellschaftlichen Zustandes"[3] vorausgesetzt und nun verteidigt wird; "Ideologie ist Rechtfertigung"[4] des Bestehenden.
In der 'Konsumentenkultur' - und Kunst droht ein Teil von dieser zu werden - wird das besonders evident. 'Konsumentenkultur' kann als Medium der Ideologie gesehen werden, indem den Menschen eingeredet wird, die 'Kulturgüter' hätten mit ihrer eigenen Welt etwas zu tun. Dabei ist sie aber nur eine Verlängerung der Produktion, die das vorstellt und konserviert, was schon am verwesen ist. Es wird Ersatzbefriedigung angeboten und suggeriert, die Welt sei in Ordnung, Wohlgefühl wird geweckt und damit gleichzeitig der status quo eingehämmert. Es besteht die große Gefahr, daß dadurch "die Bildung autonomer, selbständiger, bewußt urteilender und sich entscheidender Individuen"[5] verhindert wird.
Das Bewußtsein der Einzelnen wird weitgehend von den Massenmedien und der Konsumentenkultur bestimmt, d.h. daß die Konsumprodukte, um adäquate Wirkungen hervorrufen zu können, sich nur auf das Gewünschte beschränken und damit das Bisherige befestigen werden.

---

1) Hauser, Arnold: Soziologie der Kunst; C.B.Beck, S.242
2) Ritsert, Jürgen: Inhaltsanalyse; Athenäum Verlag Frankfurt 1972, S.96
3) Adorno, Th.W.u.Dirks W.(Hrsg.): Soziologische Exkurse, Bd.4, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt 1956, S.168
4) ibid
5) dies.: GS 10.1., a.a.O., S.345

Würde nun allem Denken in allen Kulturressorts ein Hauptziel übergeordnet, nämlich die Mündigkeit des Einzelnen, so könnte formal alles beim Alten bleiben, lediglich eine inhaltliche Umorientierung wäre notwendig, um eine Veränderung im Bewußtsein der Menschen zu evozieren.

Anderes strebt die Kunst an. Sie votiert für Autonomie, Transparenz, Mündigkeit, Bewußtheit, Selbständigkeit und flexiblen Bezug zur Realität - sowohl auf Produzenten - als auch auf Rezipientenseite. Dennoch kann die Kunst der Ideologie nicht entgehen, denn Entstehungs- - bedingungen des Kunstwerks: Material, Form, Gehalt und Technik als ihre Konstituentien determineren die Ideologie.
Die Materialien der Kunstwerke, die Formgesetzlichkeiten, denen sie folgen und die anzuwendenden Techniken sind gesellschaftlichen Zusammenhängen entnommen und tendieren dadurch sehr stark zur Affirmation des Bestehenden, durch den innewohnenden Gehalt aber besteht die Chance, dieser Affirmation entgegenzuarbeiten.
Oft entsteht ein Kunstwerk mit einer bestimmten Intention, immer aber aus einer bestimmten Perspektive. So kann eine künstlerische Darstellung durchaus wahr sein, auch wenn Tatsachen entstellt werden; das Kunstwerk bleibt sich aus seinem Blickwinkel heraus treu. Kunst "ist wahr, nicht trotz, sondern dank ihrer ideologischen Wesensart, ihrer unlösbaren Verwicklung in die Praxis."[1)]
Kunst ist auch dadurch Ideologie, daß sie Parteinahme des Künstlers ist. Der Künstler als Produkt seiner Gesellschaft repräsentiert die Gesellschaft durch seine Werke. Ob er nun die Weisungen der Gesellschaft befolgt oder sich ihnen widersetzt und sie bekämpft, ist dabei

1) Hauser, A., a.a.O., S.243

nur von sekundärer Bedeutung.
Ideologische Haltungen[1] sind komplex; sie ändern sich in den verschiedenen Entwicklungsperioden und Werken und können zudem eine zeitlich unterschiedliche Gewichtung erfahren, so daß die Zuordnung einer bestimmten Ideologie zu einem Künstler wie eine Erkennungsmelodie nicht möglich ist. Räumt man der Kunst eine bestimmte Intention und Perspektive ein, so ist es evident, daß damit gleichzeitig ein Anfangs- und Endpunkt impliziert sind.
Wie dieser Anfangspunkt entsteht und was das Endspektrum alles ansprechen mag, muß im einzelnen untersucht werden. Das Endspektrum kann gezielt und ungezielt angegangen werden. Ist es gezielt, wird die Rezipientengruppe direkt angesprochen, eine Wirksamkeit ist vorherbestimmbar. Bei ungezieltem Vorgehen kann, muß aber nicht unbedingt eine große Streubreite entstehen; es wird eine willkürliche, nicht einzukalkulierende Resonanz erreicht.

Der Künstler bedient sich immer nur des Materials, das er in der Gesellschaft vorfindet. Allgemein "wirksame und tradierte Situationsdeutungen, Normen und Denkhaltungen"[2] schließen an das Material an und bieten damit Muster der Ideologie. Dies betrifft beide Seiten, sowohl die des Künstlers als auch die des Rezipienten. Deutungen des Kunstwerks aus dem Material allein sind daher nicht möglich und würden jeglichen Realitätsbezug vermissen lassen.
Die Annahme, daß Kunstwerke die weit genug zurückliegen, besser verstanden werden können, wird von Adorno abgelehnt.[3]

---

1) Für sie möge "Standort und gesinnungsmäßiges, klassen- und bildungsbedingte, berufliche und biographische Motive maßgebend sein," Hauser, A., a.a.O., S.247
2) Ritsert, Jürgen: Inhaltsanalyse und Ideologiekritik, Ein Versuch über kritische Sozialforschung, 1972, Athenäum Verlag Frankfurt, S.96
3) Adorno, Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 272 f.

Das Identifizieren von Formen und Stilen mit bestimmten Klassenlagen und Ideologien "beruht auf einem im Grunde konkreten, allgemeinen maßgebenden, im Einzelfall jedoch oft willkürlichen, rein metaphorischen Zusammenhang; bei keinem Verfahren ist die Soziologie der Kunst gefährlicheren Äquivokationen ausgesetzt".[1] Solch ein Verfahren wird seinem Gegenstande, hier dem Kunstwerk, nicht gerecht. Fest steht jedoch, daß Kunstwerke eine offene Dimension, d.h. eine "Dimension, möglicher Auslegbarkeit" besitzen, ohne die sich Kunst nicht 'verstehen' ließe.[2] So läßt die "Möglichkeit, ja Notwendigkeit der Interpretation von Kunstwerken (...) den Schluß zu, daß Kunstwerke selbst nichts Zeitloses sind, sondern auch als gewordene durch ihre eigene Geschichte sich objektiv verändern".[3] Daß Kunst nicht Manifestation für sich ist, sondern stets der verstehenden Auslegung bedarf, bezieht sich nur auf solche Kunstwerke, die aus einer anderen Epoche oder einem anderen Kulturkreis stammen. Kunstwerke aber, die sich uns in unserer Gesellschaft als deren Produkt - ob gesellschaftsstabilisierend oder - opponierend - entgegenstellen, bedürfen einer anderen Art von Interpretation. Zwar wird auch sie deutend vorgehen aber für die Rezipienten primär am Sinnlichen beginnen und daran anknüpfen, dies zurückverfolgen und damit zur Bewußtmachung leiten.

Die einzige Hilfestellung, die der Rezipient an dieser Stelle bekommen sollte, wäre, sich all dessen bewußt zu werden, was in ihm geschieht, sich mit seinen Gedanken, Gefühlen und Assoziationen vertraut machen, dechiffrieren und verstehen zu lernen und dies für sich selbst und damit auch für andere nutzbar zu machen.

---

1) Hauser, A., a.a.O., S.251
2) Fischer Lexikon 'Philosophie', Artikel 'Ästhetik', Frankfurt 1958, S. 42 f.
3) ibid.

Das Konstituens 'Form' erlangt seine Bedeutung in den Kunstwerken dadurch, daß es zeigt, daß Kunst eine an kognitiven Prozessen orientierte Konstruktion ist, die sich von Zufälligem absetzen will. Das Besondere der jeweiligen Konstruktion führt dabei zum Allgemeinen. So ist durch die 'Form' das Strukturmoment eines Kunstwerks gegeben, das über Analyse zu allgemeinen Bestimmungen führt, die an bereits Bekanntes erinnern. So bedingen sich Besonderes und Allgemeines eines Kunstwerks gegenseitig. Das Allgemeine ist aber nun nicht als ein starrer Gegensatz zum Besonderen zu sehen, denn damit würde es von gesellschaftlicher Rationalität ablenken und den Topos aufrechterhalten, große Kunst müsse einfach sein. Dies wie auch das Gegenteil: große Kunstwerke müßten allzu reflektiert sein, ist Ideologie. Was nun den Gehalt des Kunstwerks betrifft, darf er nicht mit der Intention des Künstlers gleichgesetzt werden, denn was "ein Künstler sagen kann, sagt er nur (...) durch die Gestaltung, nicht indem er diese es mitteilen läßt. Unter den Fehlerquellen der gängigen Interpretation und Kritik der Kunstwerke ist die Verwechselung der Intention - von dem, was der Künstler (...) sagen will - mit dem Gehalt die verhängnisvollste."[1)]

Der gesellschaftliche Gehalt eines Kunstwerks wird von daher nicht in der unmittelbaren Textur des Werks auffindbar sein, folglich auch nicht seine direkte Benennung im Werk selbst erfahren, sondern über gesellschaftliche Zusammenhänge ablesbar werden.

Technik als eines der konstituierenden Momente des Kunstwerks bedarf hinsichtlich der Ideologie einer Differenzierung. Die Technik, die die Konstruktion des Kunstwerks leistet, nimmt ideologische Momente in sich auf, da sie über die innere Logik die Organisation des Kunstwerks

---

1) Adorno: Ästhetische Theorie, S.226

leistet; die Organisationsprinzipien der künstlerischen Bearbeitung werden aber immer aus dem Gesellschaftlichen entnommen sein. Die apparative Technik, die das Kunstwerk über die Technik der 'Kulturindustrie' verbreitet und reproduziert, hat ebenfalls Anteil am ideologischen Charakter der Kunst, hier insbesondere dadurch, daß diese Technik dem Kunstwerk äußerlich ist und nur seiner Verbreitung dient.
Kulturindustrie "lebt gleichsam parasitär von der außerkünstlerischen Technik materieller Güterherstellung, ohne die Verpflichtung zu achten, die deren Sachlichkeit für die innerkünstlerische Gestalt bedeutet, aber auch ohne Rücksicht aufs Formgesetz ästhetischer Autonomie"[1] und überführt sich selbst - sieht man genau hin - ihres "ideologischen Unwesens".[2]
Klar muß gesehen werden, daß 'autonome Kunst' per se ohne Ideologie nicht denkbar ist. Gibt sie sich von Ideologie befreit, tut sie dies nur zum Schein, kann es nur zum Schein tun, denn autonom sein müßte bedeuten, unbeeinflußt und unabhängig von gesellschaftlichen Determinanten entstehen und bestehen zu können. Dies kann aber Kunst nicht leisten. Wenn Kunst sich nicht auf Gesellschaft zu beziehen sucht, stützt sie dennoch die Gesellschaft; ihre Absage an die Gesellschaft läßt autonome Kunst zum "Vehikel der Ideologie"[3] werden.
Kunstwerke werden auch dadurch Ideologie, daß Rezipienten sie in ihr tägliches Leben vereinnahmen möchten und ihnen damit den Stempel einer konsumierbaren Ware aufdrücken.

Kunst ist von Ideologie umkreist und kann nicht ausbrechen. Das Beziehungsgeflecht Künstler-Kunstwerk-Rezipient zeigt auch hier, daß selbst autonome Kunst mit Ideologie ver-

1) Adorno, a.a.O., Gesammelte Schriften 10.1. (zit GS), S.340
2) ibid
3) ders.: S.335

strickt ist. Der Künstler, als Wesen seiner Gesellschaft, sitzt der Ideologie auf durch die Konstituentien seiner Kunstwerke und seiner Haltung zu ihnen. Ob er über sein Werk Dinge anspricht oder ignoriert und vorgibt, sich ihnen gegenüber kritisch zu verhalten, er kann der Ideologie nicht entgehen. Denn um seiner Idee Ausdruck zu verleihen, muß er sich des Gesellschaftlichen bedienen.

Kunst ist also immer auch Ideologie. Um den Kreislauf der Ideologie einzudämmen, ist es unerläßlich, kritisches und wachsames Denken zu schulen, um sich der ideologischen Momente auf allen Seiten des Beziehungsgeflechts bewußt zu werden.

1.3. Kunst und Realität

Für Adorno ist Kunst immer auch eine Bewegung gegen die Gesellschaft: Unerwünschtes wird behauptet, Neues evoziert und mit den eingeschliffenen Mustern der Kommunikation nicht kommuniziert. Durch eine der Kunst eigene Dynamik versperrt sich die Kunst jeglicher Definition. Sie zeichnet sich durch Nicht-Notwendigkeit und Funktionslosigkeit aus, da sie sich jeder Verwertung widersetzt.
Eine so charakterisierte Kunst der Realität entgegenzusetzen, erfordert eine Eingrenzung des Begriffs 'Realität'. Realität ist die Summe verschiedener Wirklichkeiten. Für das Beziehungsgeflecht Künstler-Kunstwerk-Rezipient ergeben sich folgende, unterschiedliche Wirklichkeiten: die Wirklichkeit, in/aus der der Künstler sein Werk kreiert - die Produktionsrelaität; die Wirklichkeit, in/aus der der Rezipient auf das Werk trifft - die Rezeptionsrealität; und schließlich die Wirklichkeit des Kunstwerks - die Werksrealität.
Produzieren und Rezipieren von Kunst setzt jeweils ein Vorverständnis von Kunst voraus, das darüber entscheidet, ob ein Werk ein Kunst-Werk ist.[1] So erscheint die Abhängigkeit des Kunstbegriffs von der Realität unausweichlich.

Die Wirklichkeit fordert ihr Recht. Kunstwerke sind nicht losgelöst zu betrachten von gesellschaftlichen Zusammenhängen. Dies muß bedeuten, daß die Gesellschaft mit ihren Ansprüchen an die Kunst gehört werden muß; es bedeutet aber nicht ein bedingungsloses Befolgen ihrer Forderungen durch die Kunst. Eher fordert dies zu einer kritischen Auseinandersetzung heraus. Der Kunstbegriff

1) Cladders, Johannes: Die Realität von Kunst als Thema der Kunst, Vgl. S.16.1; in: documenta 5; Befragung der Realität; Bildwelten-heute, Kassel, 30.Juni bis 8.Okt.1972, Verlag documenta GmbH, Bertelsmann Verlag, Kassel

versucht, dieses dynamische Zusammenspiel von Kunst und Realität zu erfassen. Stagnation darf es hierbei aber nicht geben, denn dann wären neue Erfahrungsmöglichkeiten vereitelt und Ideologie etabliert. Angestrebt wird Bewußtwerdung, das "Erkennen dessen, was in Wahrheit ist"[1] als das gemeinsame Interesse von Kunst und Realität. Wie soll aber die Wahrheit erkannt werden? Nähme man ein Werkzeug, würde dieses eine Veränderung an dem Gegenstande hinterlassen; würde man versuchen, über ein passives Medium zur Erkenntnis zu gelangen, so wäre ebenfalls ein unbefriedigendes Ergebnis zu erwarten. In beiden Fällen würde das Gegenteil des ursprünglich Beabsichtigten bewirkt.[2] So scheint nur die Möglichkeit zu bleiben, durch den zu erkennenden Gegenstand hindurchzugehen, um die "reale Selbsterkenntis als Erkenntnis der Erzeugung des Menschen"[3] zu erlangen. Über Repräsentation, objektiv feststellbares Material und Interpretation durch den Künstler und Rezipient steht das Kunstwerk in Beziehung zur Wirklichkeit. Das Erlebnis des Künstlers, das über das kreative Moment der Reflexion, die künstlerische Produktion und den Ausdruck des Kunstwerks zur Mitteilung an andere wird und beim Rezipienten Artikulation und Organisierung von Erlebnissen hervorrufen kann, verweist auf die unterschiedlichen Realitätsbereiche des Beziehungsgeflechts Künstler-Kunstwerk-Rezipient.

Die Forderung an einen an der Realität orientierten Kunstbegriff muß sein, daß Kunstwerke "keine Momentaufnahme"[4] sind, sondern sich durch Dauerhaftigkeit auszeichnen, ohne aber ihre Dynamik aufzugeben. Dies wird dadurch möglich, daß ein jedes Kunstwerk mit Zeichen fixiert wird, um dadurch eine bestimmte Dauer zu erhalten.

---

1) Hegel, G.W.F.: Phänomenologie des Geistes, Suhrkamp Frankfurt 1973, S.68
2) ibid S. 68 f.
3) Bloch: Phänomenologie des Geistes, S.880 in: Texte zur Rezeptionsgeschichte in: G.W.F.Hegel: Phänomenologie des Geistes. Mit einem Nachwort von G.Lukacs; Texte-Asuwahl und Kommentar zur Rezeptionsgeschichte von G.Göhler, Ullstein Materialien, Frankfurt/Berlin/Wien 1980
4) Holz, Hans-Heinz: Die Alltagswelt und ihre Bildungssysteme, S.1.12, in: documenta, a.a.O.

Entsprechend den äußeren gesellschaftlichen Gegebenheiten wie Raum, Zeit oder Epoche werden die Zeichen nun rezipiert.[1] Die Reflexionserfahrung des Künstlers ist zentrales Moment der Kunstproduktion. Wichtig ist, daß durch die Existenz des Kunstwerks und seine Wirklichkeit eine Erfahrung auf Seiten des Rezipienten ermöglicht wird, die nicht an eine bestimmte Epoche gebunden ist. Dies Erfahrung wiederum ist Zentrum des Verhältnisses von Künstler und Rezipient zur Realität und ist die Voraussetzung für Bewußtwerden durch Erkenntnis.

Daß alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung anfange, daran ist gar kein Zweifel; denn wodurch sollte das Erkenntnisvermögen sonst zur Ausübung geweckt werden, geschähe es nicht durch Gegenstände, die unsere Sinne rühren und teils von selbst Vorstellungen bewirken, teils unsere Verstandestätigkeit in Bewegung bringen, diese zu vergleichen, sie zu verknüpfen oder zu trennen, und so den rohen Stoff sinnlicher Eindrücke zu einer Erkenntnis der Gegenstände zu verarbeiten, die Erfahrung heißt? Der Zeit nach geht also keine Erkenntnis in uns vor der Erfahrung vorher, und mit dieser fängt alles an."[2]
Auch hier die Bestätigung, daß Erfahrung in allen Dingen der Wirklichkeit, folglich auch in denen der Kunst, Priorität besitzt. Erfahrung zieht sich gleichsam wie ein roter Faden durch das Beziehungsgeflecht. Erfahrung steht zu Beginn der Kunstproduktion und schlägt sich ebenso im fertigen Werk nieder. Erfahrung zeigt sich beim Rezipienten und verbindet desse Erfahrungsebene mit der des Künstlers.

Wie sind nun aber Kunstwerke von anderen Erfahrungsweisen der Wirklichkeit, die ebenfalls Erfahrung ermöglichen, zu unterscheiden?

---

1) Raum, Zeit, Epoche etc. sind faßbar als Kategorien der Form, die die einzelnen Elemente des Werks ordnen.
2) Kant, I.: Kritik der reinen Vernunft, Bd.I, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1974, Inselverlag Wiebaden 1956, S.45

'Kunstdinge' dienen der Anschauung, während die Produkte des Alltagslebens zum Gebrauch verwendet werden. Das Kunstwerk setzt "die Abbildung einer Wirklichkeit als eigene autonome Wirklichkeit"[1]. Das geschieht dadurch, daß der künstlerische Akt des Produzierens versuchen wird, Konventionen zu durchbrechen und nachahmende, kopierende oder sonstige übernehmende Verfahrensweisen zu vermeiden. Bei alledem sei aber zu bedenken gegeben: "Wenn aber gleich alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung anhebt, so entspringt sie darum doch nicht eben alle aus der Erfahrung. Denn es könnte sein, daß selbst unsere Erfahrungserkenntnis ein Zusammengesetztes aus dem sei, was wir durch Eindrücke empfangen, und dem, was unser eigenes Erkenntnisvermögen (durch sinnliche Eindrücke bloß veranlaßt) aus sich selbst hergibt, welchen Zusatz wir von jenem Grundstoff nicht eher unterscheiden, als bis lange Übung uns darauf aufmerksam und zur Absonderung desselben geschickt gemacht hat."[2]
Erfahrung ist also stets in Verbindung zu sehen mit vorausgegangenen Erfahrungen, die zu Erkenntnissen führten, welche wiederum in neue Erfahrungen mündeten.

Für die Rezeptionsrealität bedeutet das, daß der Rezipient das Kunstwerk aufnimmt und sich dabei mit dem Inhalt des Kunstwerks, dessen zugrundliegender Idee und Form sowie dessen sinnlicher Gestaltung auseinandersetzen muß.[3]
Der Rezipient muß sowohl seine individuelle Betroffenheit durch die Erfahrung des Kunstwerks als auch das Kunstwerk selbst verarbeiten. Die Aufmerksamkeit, die dabei Form oder Inhalt des Kunstwerks zuteil wird, dürfte variieren.
Neben der reflektierenden Erfahrung des Rezipienten, getragen durch das Moment der Sinnlichkeit, wird die Situation der Kunstrezeption auch durch die Interpreta-

1) Holz, H.H.: Erkenntnistheoretische Voraussetzungen der Nemesis, S.1.22
2) Kant: Die Kritik der reinen Vernunft, S.45, a.a.O.
3) Hegel: Ästhetik I/II, Reclam Stuttgart 1980, S.126

tion des Rezipienten bestimmt. "Interpretation heißt zunächst, daß jeder das Kunstwerk für sich bedeutet; und solche Deutungen wie fern oder nah sie dem Sein, das der Künstler gemeint haben mag, auch stehen - haben ihre primäre Berechtigung im Erlebnis des Betrachters."[1] Dabei ist die Singularität des Geschmacksurteils eine Fiktion, denn "in der Regel unterliegen die Betrachter den Vorurteilen ihrer Herkunft, ihrer Erziehung, ihrer Sehgewohnheiten und den Einflüssen der Umwelt und der sogenannten Experten. Diese aber nehmen für sich in Anspruch, über objektivierbare Kritierien ihres Urteils zu verfügen."[2] Da aber "jedes objektivierbare Kriterium des ästhetischen Urteils" auf das Allgemeine, "also eine für alle Einzelpersonen gemeinsame Wirklichkeit" rückbezogen ist, sagt das Kunstwerk "über diese eine Welt" etwas aus, das dann verbindlich interpretierbar wird; dann kann sich jede Deutung auf etwas beziehen, "das nachvollziehbar ist".[3] Dies kann aber nur für solche Produktionen gelten, die in einem geschichtlichen Abstand zur Rezeptionsrealität stehen. Nur solche Produktionen lassen Urteile oder besser: vorgefertigte Interpretationsschemata zu. Die Interpretation aktueller Produktionen muß deshalb schwierig sein, weil jeder bereits vorgefertigte Maßstab dem Neuen und Aktuellen nicht gerecht werden kann.

Erfahrungsgehalte des Denkens sind nicht zu verstehen als etwas individuelles, sondern als ein Allgemeines, dessen sich das Individuum im Denken vergewissert. Die Verbindlichkeit eines Gedankens und dessen Allgemeinheitsgrad sind nicht verbürgt durch individuelle Erfahrungsgehalte an äußerer Wirklichkeit.

So soll auch das einzelne Kunstwerk nicht sich selbst

---

1) Holz: Der gegenstandstheoretische Aspekt, S.1.6; in: documenta 5, a.a.O.
2) ibid
3) ibid

genügen, sondern durch sich etwas sichtbar machen, "was prinzipiell jeden angehen könnte". Der Erfahrungsgehalt, der sich im einzelnen Kunstwerk ausdrückt, ist "der der Umsetzung singulärerer Perzeption in allgemeine Bedeutung".[1)]

Nun soll es aber nach Adorno nur demjenigen möglich sein, den immanenten sozialen Gehalt der Kunstwerke zu verstehen der etwas von der Sache verstehe. Adorno begründet dies damit, daß der soziale Gehalt von Kunstwerken, den "konventionellen und verhärtenden Bewußtseinsformen gegenüber(steht und), gerade im Protest gegen soziale Rezeption"[2)] zu sehen ist. Sein "kunstsoziologische(s) Ideal wäre, objektive Analysen - das heißt, solche der Werke-, Analysen der strukturellen und spezifischen Wirkungsmechanismen und solche der registrierbaren subjektiven Befunde aufeinander abzustimmen. Sie müßten sich wechselseitig erhellen".[3)]

Eine Kunstsoziologie, "die eine solche Verknüpfung zu verwirklichen erlaubt"[4)], hat Adorno in keiner Theorie formuliert. Auch auf die Frage, wie sich die Praxis der Kunst verändern lasse, gibt Adorno keine Antwort. Seine intensive sprachliche Formglätte löst offenbare Widersprüche nur scheinbar.[5)] Für ihn liegt der Übergang zur Praxis in der Theorie.

Diese kritischen Anmerkungen Bürgers und Gramers sind zwar richtig, aber es kann nicht Aufgabe einer Theorie sein, exakt formulierte Leitlinien zu geben und direkt umsetzbare Vorschläge zu machen. Eine so geartete Theorie wäre zwangsläufig zu eng gefaßt; sie hätte möglicherweise Gültigkeit für eine bestimmte überschaubare

---

1) Holz, a.a.O.,
2) Adorno, GS 10.1., S.369; Thesen zur Kunstsoziologie, Kulturkritik und Gesellschaft I, Primen ohne Leitbild, Suhrkamp 1977
3) ebda
4) Bürger, P.: Vermittlungs-Rezeption-Funktion, Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft, Suhrkamp 1979, S.173
5) Gramer, Wolfgang: Musik und Verstehen - Eine Studie zur Musikästhetik Th.W.Adorno, Matthias Grünwald-Verlag Mainz 1976

Epoche, wäre aber nicht für alle anderen Zeiten tauglich. Eine Theorie muß Anregungen geben, warnen vor Gefahren, muß aber, auch wenn sie keine konstruktiven Vorschläge macht, noch lange nicht destruktiv sein.

All diese Überlegungen zeigen, daß eine Kunsttheorie ihren eigenen Anspruch nur dann erfüllen kann, wenn sie die aktuelle gesellschaftliche Relevanz von Kunst berücksichtig. Ein möglicher Ansatz zu einer Theorie über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit ist es, Kunstwerke als Systeme zu verstehen, "die auf die eine oder andere Weise Wirklichkeit in sich aufnehmen".[1] Eine solche Kunsttheorie muß, dem Beziehungsgeflecht folgend, drei Bereiche reflektieren: dies sind Produktions-, Werks- und Rezeptionsrealität. Mit ihnen ist die Möglichkeit gegeben, Kunst in gesellschaftlichen Zusammenhängen zu sehen.

Kunst stellt sich der Realität als etwas dar, das keinen Einblick und keine fremde Besitznahme verträgt. Kommunikation und Verständigung zwischen Werk und Rezipient sind nicht geplant. Um aber überhaupt Bedeutung in der Realität zu gewinnen, bedarf Kunst der gesellschaftlichen Vereinbarung. Obwohl Kunstwerke sich jeder Interaktion verwehren, schließt dies nicht die Notwendigkeit aus, daß sie sich der Realität präsentieren. Nur dann können Kunstwerke in der Realität einer Gesellschaft Bedeutung erlangen. Diese Bedeutung liegt darin, daß das beziehungslose Gegenüber von Künstler, Werk und Rezipient durchbrochen und der Rezipient aus seiner Konsumhaltung herausgelockt wird. "Das heißt: das Kunstwerk wird begehbar gemacht, es integriert den Menschen in sich, der damit

1) Holz, H.H.: a.a.O., S. 1.3. documenta 5

zu seinem Teil wird, sich in die Beziehung zwischen den Elementen des Werks eingesperrt sieht und nun Kunst als 'Umgebung' (...) erfährt - eine Umgebung, die sich als (...) Spielplatz von der bedrückenden Zwangsläufigkeit und Gleichförmigkeit der großstädtischen Lebenswelt unterscheidet und so den Menschen zu sich selbst freisetzt."[1)]

Kunst soll dem Menschen die Möglichkeit bieten, zu sich selbst zu kommen, sich und seine Umwelt zu erkennen und demgemäß zu handeln: Kunst als Chance der individuellen Bewußtmachung und damit einer allgemeinen Bewußtwerdung.

---

1) Holz, a.a.O. S.1.74, documenta 5, a.a.O.

2. Vermittlung von Kunst und Gesellschaft

2.1. Zum Vermittlungsbegriff bei Adorno

Adorno sieht das Problem der Vermittlung von Kunst und Gesellschaft in der Sphäre des Rezeption und Produktion beheimatet, und weist es als idealistisch ab, würde man das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft allein in den gesellschaftlichen Strukturproblemen lokalisiert sehen.[1)]

Zentrale These Adornos hierzu ist, daß solch eine Vermittlung nicht äußerlich in einem dritten Medium zwischen Sache und Gesellschaft - hier Kunst und Gesellschaft - stattfindet, sondern als gesellschaftliche Determination des Materials zu denken ist.
Folglich markiert das Material den Ort, wo Kunstwerk und Gesellschaft zusammentreffen, die Vermittlung von Kunstentwicklung und Realgeschichte geleistet wird.
Will man nun zu Aussagen über Kunst und Gesellschaft gelangen, so ist es erforderlich sich solchen Werken zuzuwenden, in denen sich der Künstler ganz auf das künstlerische Material konzentriert hat; denn nur dann hat er die Gesellschaft seiner Epoche getroffen.
Der Künstler trifft auf das von der Gesellschaft historisch bestimmte Material, setzt sich mit ihm auseinander und schafft dadurch einen veränderten (neuen) Materialstand, der geformt durch ihn die aktuelle Gesellschaft erkennen lassen kann.

"Wie gesamtgesellschaftliche Bestimmtheit des Materials und unbewußte soziale Prägung des Künstlers bei Adorno

1) Adorno, Ästhetische Theorie, a.a.O., S.338

zusammengehören, so wird man mit der bewußten sozialen Erfahrung des künstlerischen Subjekts die Prägung des Materials durch gesellschaftliche Auseinandersetzungen zusammendenken müssen."[1)]

So bekommt das Material eine besondere Bedeutung.
Es ermöglicht im Einzelwerk einer analytischen Ebene nachzugehen, die zugleich über das einzelne Kunstwerk hinausweist, indem das Kunstwerk in seinem Material, seine ihm zugehörende Gesellschaft aufscheinen läßt, Gesellschaft aber nicht direkt sichtbar macht oder gar abbildet.
Würde ein Kunstwerk Gesellschaft spiegeln, direkt abbilden, gäbe es keinen Unterschied mehr zwischen Kunst und Beobachtung.
Es ist aber gerade eine zentrale Charaktereigenschaft des Kunstwerks, Distanz zur Gesellschaft zu halten und zwar mit der damit einhergehenden verunmöglichenden Zuordnung und Verwertung.

Dennoch, trotz der Distanz zur Gesellschaft, korrespondieren die Produktionsbedingungen der gesellschaftlichen mit denen der künstlerischen Arbeit, und nur so erklärt es sich auch, daß selbst die individuellste Arbeit des Künstlers stets gesellschaftliche Arbeit ist.
Damit verbunden leitet sich auch eine stete Kommunikation zwischen künstlerischen und materiellen Stand der Epoche her, auch wenn er sich nur durch die Abhängigkeit vom Stand der Technik beschreiben ließe.[2)]

---

1) Bürger, Peter: Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos, S.182, in: Lindner, B,/Lüdtke. W.M.: Materialien zur ästhetischen Theorie Th.W.Adornos, Konstruktion der Moderne, Suhrkamp Frankfurt 1980
2) Adorno, Th.W.: Vermittlung, S.240, in:ders.: Einleitung in die Musiksoziologie, Suhrkamp Frankfurt 1977

Besonders deutlich zeigt sich das Aufeinanderbezogensein von Kunst und Gesellschaft dann, wenn man sich ihrem Zusammenhang retrospektiv nähert; Analysand und Kunstwerk auf zeitlich unterschiedlichen Ebenen liegen. Die Aktualität eines Kunstwerks scheint erst ihre gesellschaftliche Brisanz verloren haben zu müssen, bevor Erscheinungen, Mechanismen und Vorgänge der Gesellschaft auch an der Kunst abgelesen werden können.

Der Technik kommt dabei als gesamtgesellschaftlichem Phänomen große Bedeutung zu. Technik soll hier verstanden werden als eine Fertigkeit des Künstlers[1)], gleichsam als seine handwerkliche Fertigkeit (Tüchtigkeit) so, wie "ars" früher primär verstanden wurde.

Der Künstler steht aber nicht nur vor der Aufgabe, seine handwerkliche Technik einzusetzen, sondern er wird auch eine andere Technik, die der technischen Innovation von Apparaten und Gerätschaften, bei seiner künstlerischen Produktion berücksichtigen müssen. Weder die gesellschaftliche Produktion, noch irgendeine Kunstrichtung kann in ihren künstlerischen Produktionen die apparative Technik ignorieren. Diese apparative Technik wird von der Gesellschaft ge- und benutzt und setzt voraus, daß jeder Einzelne sich ihrer Entwicklung bedient. Der Künstler steht also vor der Aufgabe, die technische Innovation so zu verarbeiten, daß er sie sich für seine handwerklichen Techniken nutzbar machen kann. Die technische Innovation also folglich so integriert, daß sie zu einer seiner Kunstfertigkeiten hinzu kommt. Der Künstler bedient sich dieser apparativen Technik. Sie beeinflußt seine künstlerischen Produktionsbedingungen, ohne sich von ihr einschränkungslos bestimmen zu lassen.

Auf dieses zentrale Moment Technik wendet nun Adorno die

1) Daniel, Claus: Kant verstehen. Einführung in seine theoretische Philosophie, Campus Verlag, Frankfurt/M 1984, S.12

Argumentationsfigur 'Widerspruch' an:
Um den Stellenwert der Technik deutlich zu machen, der ihr als Vermittlung von Kunst und Gesellschaft zukommt, wird auch ihr ein Doppelcharakter zugeschrieben als einem autonom Sich-Bewegenden und einer sozialen Kraft, differenziert nach dem Stand des Materials und der Verfahrensweisen.[1] Beides, Stand des Materials und Verfahrensweisen, steht in einer Wechselbeziehung zueinander, hat eine kunstwerksimmanente und eine gesellschaftliche Seite und ist nicht nach einer Seite hin auflösbar.
Durch den Doppelcharakter der Technik mit seinen Polen: Material und Verfahrensweisen, ist es möglich, die Gesellschaft in der Kunst aufzufinden.

Peter Bürger sieht "zwei generelle Lösungsmöglichkeiten" für die Vermittlung von Kunst und Gesellschaft. Die erste ist, daß Gesellschaft in das Werk hineinwirkt und andererseits das Werk auf die Gesellschaft zurückwirkt. Die zweite Lösungsmöglichkeit sucht die Vermittlung eines Kunstwerks im Kunstwerk selbst aber nicht in einem Dritten.[2]
Die zweite Lösungsmöglichkeit ist die von Adorno favorisierte: Vermittlung nicht als ein Mittlerer zwischen Verschiedenen, sondern der Prozeß des dialektischen Übergangs des einen in das andere. - Die erste Möglichkeit ist für Adorno nicht diskutabel, da das Hineinwirken der Gesellschaft in das Werk und andererseits das Zurückwirken des Werks auf die Gesellschaft sich den Vorwurf gefallen lassen muß, dem Kunstwerk äußerlich zu bleiben. Adorno geht es in der Soziologie um die Produktionssphäre, das 'wirkende Gebilde', aber nicht um die Wirkung.[3] Sein

1) Adorno, a.a.O., S.256 f.
2) Bürger, vlg. S.175, a.a.O.
3) Adorno, Th.W.: Schlußwort zu einer Kontroverse über Kunstsoziologie Vgl. S.813, in: ders.: GS 10.2., Kulturkritik und Gesellschaft II, Eingriffe - Stichworte, Suhrkamp, Frankfurt 1977

Bestreben ist es, fortschreitende Erfahrung zu ermöglichen, aber nicht durch Definition oder starre Vorstellungen einzuengen. Ein reiner Empirismus, wie er sich bei der ersten Lösungsmöglichkeit abzeichnet, würde sich auf Wirkungsforschung konzentrieren und sich bemühen, Erfolg oder Mißerfolg an Rezipientenreaktionen abzulesen, und damit Funktion der Produktion werden, sich ideologisch weil affirmativ verhalten.
Eine Kunstsoziologie[1] sollte die gesellschaftliche Dechiffrierung künstlerischer Phänomene und die Einsicht in deren Verhältnis zur Gesellschaft ermöglichen.

Im Folgenden soll nun gezeigt werden, daß das gemeinsame, vermittelnde Moment 'Technik' nicht nur auf Adornos Vermittlung anzuwenden ist, sondern auch darauf, daß Gesellschaft über die Technik in das Kunstwerk hineinwirkt und andererseits das Kunstwerk über Technik auf die Gesellschaft zurückwirkt. Damit ist keine in sich ruhende Stagnation, kein sich drehender Kreisel beschrieben - im Gegenteil: dieser Vorgang läßt sich nur dynamisch denken, dynamisch im Sinne einer steten Innovation auf beiden Seiten, sowohl der Gesellschaft als auch des Kunstwerks.

So deutet sich hier die Nähe zu Adornos Vermittlung über die Technik im Kunstwerk selbst an. Beide von Bürger explizierten Lösungsmöglichkeiten schließen einander nicht aus, sondern sind einander über die Technik vermittelt. Sie ist die gesellschaftlich bedingte Instanz, die im Kunstwerk ihre Anwendung erfährt, auf die Gesellschaft zurückwirkt, im Material des Kunstwerks über den Künstler vermittelt auftaucht und aus der künstlerischen - ebenso wie aus der gesellschaftlichen - Produktionsbedingungen nicht wegzudenken ist.

---

1) Adorno: Vermittlung, S.230, in: Einleitung in die Musiksoziologie a.a.O.

Das vermittelnde Moment 'Technik' hat sowohl in der gesellschaftlichen als auch künstlerischen Produktionssituation seinen wegweisenden Stellenwert, bestimmt die Privatsphäre des Einzelnen und determiniert das Material des Kunstwerks bis in die kleinste Einzelheit. Die Dominanz der Technik ist ubiquitär und durchdringt auch das Beziehungsgeflecht von Künstler, Kunstwerk und Rezipient.

2.2. Zum Wertproblem

Urteile sind stets mit "Wertungen verbunden, die weder ausschließlich intuitiv noch emotiv, sondern diskursiv fundiert sind. Vorsprachlich - im Bereich somatisch-psychischer Regungen - drücken sie sich in Akten des Vorziehens (...) und Verwerfen (...), sprachlich in elementaren Sprechakten wie (...) 'anerkennen' und 'ablehnen' (...) aus."[1] So sollten auch bei der Beurteilung künstlerischer Produktionen beide Komponenten des Vorsprachlichen und des Sprachlichen, berücksichtigt werden, wobei das Beurteilen von künstlerischen Produktionen auf das übereinstimmende Vorverständnis dessen verweist, was unter einer künstlerischen Produktion, einem Kunstwerk, zu verstehen ist. Dieses Vorverständnis stellt das Fundament zum Werturteil dar, auf dem dann die Sachurteile angesiedelt sind. Sachurteile wiederum als Stützen der Werturteile sind abhängig von theoriebezogenen Analysen, die nicht das gesamte Werk, sondern nur Teilaspekte erfassen können.
So sind Beurteilungen von Kunstproduktionen abhängig von dem gesellschaftlichen Kontext, d.h.dem Vorverständnis dessen, was unter einem Kunstwerk zu verstehen ist. Wertungen sind an die jeweiligen geschichtlichen Wertordnungen gebunden und folglich Ideologieträger der jeweiligen Gesellschaft. Es gibt aber keine bloße Subjektivität

1) Riedel: Norm und Werturteil, Ph.Reclam jun., Stuttgart 1979, S.70

noch eine reine Objektivität im ästetischen Urteil, Subjektivität und Objektivität sind zusammenzudenken, sie benötigen sich gegenseitig. Die Begründung ist darin zu sehen, daß "Gefühlsurteile den Ausgangspunkt für die Entdeckung rationaler Urteilsgründe bilden"[1] und Objektivität dadurch entsteht, daß der Urteilende versucht, den ästhetischen Gegenstand mit dem, was er als Subjekt mitbringt, zu verbinden. Anders formuliert: "So leer ein Gefühlsurteil ohne Sachurteil ist, so blind bleibt andererseits eine Bemühung um Sachlichkeit ohne Gefühlsurteil, von dessen Substanz sie zehrt."[2]
So kann es kein 'subjektives' und/oder 'objektives' Werturteil geben; sondern "Werturteile müssen sich auf die Sachurteile stützen, die dem Gegenstand adäquat sind".[3]

Sachurteile fundieren ästhetische Urteile, indem sie abhängig sind von analytischen Methoden und die künstlerischen Anschauungsformen einer Zeit dokumentieren. Andererseits sind die analytischen Verfahren, die sich vorurteilslos geben, an ästhetische Voraussetzungen gebunden.

Jede Analyse nimmt implizit oder explizit ihren Ausgang von einer Theorie: "Die Idee einer voraussetzungslosen Deskription ist ein Phantom (...) Theorie kann sowohl die Voraussetzung als auch das Ziel und Resultat (...) (von) Analyse sein."[4] Analysen sagen also weniger über das analysierte Werk als über die zugrundeliegende Theorie aus.
Dahlhaus unterscheidet zwischen einer Analyse, die auf eine Theorie abzielt, und einer Theorie, die sich in ästhetischer Absicht versteht. Erstere behandelt das künstlerische Gebilde als Dokument, als Zeugnis für einen Sachverhalt außerhalb seiner selbst oder für eine Regel, die über das Einzelne hinausweist; die zweite versteht

---

1) Dahlhaus: Analyse und Werturteil, Musikpädagogik - Forschung und Lehre, Bd.8, Schott's Söhne Mainz, 1970, S.12
2) Dahlhaus, a.a.O., S.12
3) ebda, S.14
4) a.a.O., S.16

dasselbe Gebilde als Werk, das in sich geschlossen und um seiner selbst willen da ist. Dabei entspricht die Differenz zwischen Dokument und Werk der zwischen partieller und umfassender Analyse.
Die sich für diese Untersuchung stellende Forderung läßt sich daran orientieren. Wie soll nun eine adäquate Beurteilung eines aktuellen Kunstwerks unter Berücksichtigung der omnipräsenten Ideologie erfolgen? Jede Beurteilung besitzt gesellschaftliche Funktion. Wie kann man aber eine künstlerische Produktion beurteilen, die für die Gesellschaft nicht verwertbar, also funktionlos ist?

Wie bereits dargestellt, ist die Kehrseite der gesellschaftlichen Funktionslosigkeit der Kunst die Bewußtwerdung des Einzelnen durch die Kunst. Eine Bewertung muß sich also an den Impuls, die an den Einzelnen gegeben werden, ausrichten. Das Kunstwerk kommuniziert nicht mit dem Rezipienten, sondern wirft ihn auf sich selbst zurück. Durch eine vom Kunstwerk aber angeregte Kommunikation zwischen den Rezipienten kann es zu einem Austausch der einzelnen Erfahrungen und damit zu einer Erfahrung der Allgemeinheit kommen.
Daher ist als Leitlinie einer adäquaten Bewertung eines Kunstwerks die Verbindung zwischen Gefühlsurteilen, Sachurteilen und Werturteilen anzusehen. Werturteile stützen sich auf Sachurteile; Sachurteile sind ohne Gefühlsurteile nicht zu denken, und Werturteile ermöglichen erst ästhetische Urteile. Aus dieser Dependenz ergeben sich nun folgende Forderungen an die Bewertung eines Kunstwerks:
Durch partielle Analyse sollen gesellschaftliche Implikate in der künstlerischen Produktion aufgedeckt und mit der Rezeptionsrealität in Verbindung gesetzt werden. Zusätzlich soll die Produktion nicht dem Zwang traditionell abgesicherter Interpretationsraster ausgesetzt werden;

sinnliche Erfahrung bietet eine Chance der Annäherung an das Gesamtphänomen des Werks. Einen allgemeingültigen Maßstab für die Bewertung eines Kunstwerks gibt es nicht. Das Kunstwerk verwehrt sich jeglichen Zugriffs und verändert sich durch seine eigene Geschichte. Eine adäquate Wertung wird es folglich nur dann geben können, wenn Produktions-, Werks- und Rezeptionsrealität gleichermaßen berücksichtigt werden. Dem Kreislaufsystem von Erfahrung-Artikulation-Kommunikation kommt dabei besondere Bedeutung zu, denn nur darüber können Gefühls- und Sachurteile zu flexibel angelegten Werturteilen führen. Werturteile dienen der Orientierung des Einzelnen und müssen im Hier und Jetzt der Rezeptionsrealität dynamisch auf das einzelne Kunstwerk hin gelöst werden.

2.3. Kunst und Vermittlung

Kunst zielt beim Publikum über das Medium der sinnlichen Erfahrung auf Bewußtwerdung. Vom Produzenten wird verlangt, daß er sich bei der Produktion ganz auf das Material konzentriert.
Kunst soll Wirklichkeit in sich aufnehmen, dennoch aber von ihr verschieden sein. Da es keine zeitlose Kunst gibt, wird an die Kunst der Anspruch gestellt, sie solle vom täglichen Leben nicht abgehoben stehen, sondern Wirklichkeit aufscheinen lassen.
So scheint es evident, daß Kunst sowohl, dem Autonomie-Status folgend, bis zu einem gewissen Punkt l'art pour l'art zu sein hat, andererseits aber als Gesellschaftliches auch kunstjenseitig orientiert sein muß. Entsprechend ist jedes bedeutende Werk sowohl selbstgenügsame

Form als auch Träger einer Botschaft.[1] Kunst soll sich in keinen Verwendungszusammenhang stellen und keine an sie herangetragenen Funktionen übernehmen. Dennoch ist sie nicht zwecklos, da sie über die sinnliche Erfahrung des Einzelnen wirkt, welche sich wiederum über Kommunikation anderen mitteilt und somit in einer Allgemeinheit aufgehoben ist.
Es gibt weder Kunstwerke, die reine Form, noch solche, die bloßer Inhalt sind. Die Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit, von Form und Inhalt ist aus der Kunst, "die geradezu als eine zwischen ihnen bestehende Spannung zu definieren wäre, schlechterdings uneliminierbar."[2]
Was ein Werk sagt, ist stets verknüpft mit dem Material. Das Material redet aber nur in seiner Konstellation. "Die Organisation und Kommunikation der Einzelelemente im Werk, die zwischen ihnen stattfindenden Prozesse, sind es, die sprechen, oft sprechender als Worte."[3]
Kunst soll also, ohne direkt davon zu sprechen, Botschaften transportieren, die den Einzelnen zu sich selbst bringen. so soll das Material des Kunstwerks einerseits vertraut sein, andererseits aber auch durch Neues überraschen. Das kann beipsielsweise dadurch geleistet werden, daß das Material aus seinem gewohnten Funktionszusammenhang gelöst wird.
Dies weist nun auf das zentrale Problem der Sinngebung eines Kunstwerkes hin: Kunst soll heute nicht mehr für eine bestimmte Zielgruppe produziert werden, sondern einer Vielzahl Einzelner ermöglichen, Kunst für sich selbst zu gewinnen. Dies wird Kunst vor allem dann einlösen können, wenn das Material so angelegt ist, daß möglichst viele Bezüge offengehalten werden. Das Material bildet dabei den Schlüssel zur Vermittlung von Kunst.

---

1) Hauser: Soziologie der Kunst, Beck, München 1978, S.340
2) ders.: a.a.O., S.340
3) Gramer, a.a.O., S.99

Es ist stets verknüpft mit Form, Gehalt, Inhalt und seiner Technik und strebt sowohl auf Seiten des Rezipienten als auch des Produzenten Erleben, Ausdruck und Mitteilung an. Dabei ist Vermittlung in der Kunst selbst, aber nicht zwischen der Kunst und denen, an die sie herangebracht werde soll, zu denken.[1] Die Vermittlung von Kunst und Gesellschaft liegt in der Technik mit deren beiden Seiten des Materials und der Verfahrensweisen. Durch sie soll es ermöglicht werden, die Gesellschaft aus der Textur des Kunstwerks herauszulesen, d.h. gesellschaftliche Implikate aufzuspüren.

Bei dem in dieser Arbeit propagierten Ziel der Kunst: Mündigkeit und Bewußtwerdung des Einzelnen, gibt es entscheidende Übereinstimmungen zum Bildungsbegriff. Beide, Kunst als auch Bildungsbegriff, nehmen den steten gesellschaftlichen Wandel in sich auf. Kunst wie auch Bildung sollen nicht auf eine bestimmte Adressatengruppe ausgerichtet sein, sondern sollen allen offengehalten werden, die sich mit Flexibilität der wandelnden gesellschaftlichen Situation stellen. Wie für die Bildung gilt auch für die Kunst: das "Bewußtsein, das die Bildung bewirkt, ist auch Bewußtsein von der eigenen Bedingung, von der Bedingung der Realisierbarkeit ihrer Perspektiven."[2] Ebenfalls wie die Bildung hat auch die Kunst Schwierigkeiten, ihren am gesellschaftlichen Wandel orienterten Begriff zu entwickeln. In der 'Theorie der Halbbildung' versucht Adorno Möglichkeiten 'neuer Bildung' zu eröffnen, indem er am gegenwärtigen Bewußtsein anknüpft. So wäre im Bereich der Kunst am deformierten, weil genießerischen, geschmäcklerischen Kunstinteresse anzusetzen. Eine weitere

1) Adorno, S.374 in ders.: 10.1. GS (ohne Leitbild)
2) H.-J.Heydorn, Überleben durch Bildung. Umriß einer Aussicht, S.36, in: Perspektiven kommunaler Kulturpolitik, Hrsg.: Hoffmann H., Frankfurt/M 1974

Parallele weist der Gedanke auf, daß "in dem Augenblick, in dem es Bildung gibt, sie eigentlich schon nicht mehr"[1] existiert. Denn wird eine Produktion als Kunstwerk etikettiert, setzt dies schon eine gesellschaftliche Vereinbarung dessen voraus, was unter einem Kunstwerk verstanden werden darf. Kunst wird erst durch die intentionale Besetzung einer bestimmten Gesellschaft zu dem, was sie zu sein vorgibt. Um Kunst als solche zu erkennen, bedarf es einer Übereinstimmung in der Gesellschaft.
"Bildung zerfällt in dem Augenblick, in dem sie tradiert wird; denn sie kann nur als fixierte tradiert werden."[2] Auf die Kunst übertragen, heißt das: wenn Kunst gesellschaftlich dadurch akzeptiert ist, daß ihre Botschaften durch Institutionalisierung entschärft und damit der Gesellschaft bekömmlich gemacht worden sind, ist sie um ihr ureigenstes Wesen, den Widerstand gegen die Gesellschaft, gebracht worden. Durch ihre Bezähmung hat sie sich selbst verloren.
Die gesellschaftliche Wirkung eines Kunstwerks ist daher bedeutungslos für die Vermittlung, da der Wirkungsgrad mit dem Bekanntheitsgrad korreliert, dieser aber nicht von einem gewissen Status innerhalb einer Kunstinstitution losgelöst betrachtet werden kann. Für Kunst wie auch für Bildung trifft zu: "Frisch fröhliche Verbreitung (...) unter den herrschenden Bedingungen ist unmittelbar eins mit ihrer Vernichtung."[3] Wird an die Kunst der Anspruch gestellt, über gesellschaftliche Implikate etwa von der eigenen Gesellschaft und von sich selbst zu erfahren, zeigen sich hierin bereits die Voraussetzung, der Prozeß und das Ziel der Kunst, das auch in diesen Punkten mit dem der Bildung übereinstimmt.

---

1) Adorno: Theorie der Halbbildung, in: Gesellschaftstheorie und Kulturkritik, Frankfurt 1975, S.67
2) Lennert, R: Die Gefährlichkeit der höheren Sphären. Eine Anmerkung zu Adornos 'Theorie der Halbbildung', in: Neue Sammlung, Göttinger Zeitschrift für Erziehung und Gesellschaft, 15.Jhg.1975, S.580-81
3) Adorno, a.a.O., S.83

Voraussetzung ist auf Rezipientenseite der Wunsch des Sich-selbst-bilden-wollens, der den Prozeß des lebenslangen Lernens einschließt. Der Produzent/Künstler soll, bei absoluter Konzentration auf das Material, Ideologien transparent werden lassen. In beiden Fällen ist dieser Prozeß dynamisch. Ziel von Bildung und Kunst sind Bewußtwerdung und Mündigkeit. Der dynamische Bildungsbegriff, der in "Information, Transformation, Reflexion und Aktion"[1] gegliedert ist und die permanente Interaktion des Einzelnen mit seiner Umwelt fordert, gilt in gleicher Weise auch für die Kunst. Material, Technik, Form, Gehalt und Inhalt werden zur Aussage des Kunstwerks. Diese ist jedoch für jeden einzelnen unterschiedlich und nur solange gültig, bis ein Kunstwerk gesellschaftlichen Stellenwert zugeschrieben bekommen hat. Über aktuelle Kunstproduktionen liegt in den wenigsten Fällen etwas Vergleichbares vor. Adorno geht von der Erkenntnis aus, daß Kunst der Vergangenheit nur im Licht der modernen Kunst erfaßt werden kann.[2] Was aber soll mit dem aktuellen Werk geschehen? Wie werden die Rezipienten nun auf ein Werk reagieren, bei dem sie zu keiner Sinndeutung kommen können und die für sie keine erkennbaren bekannten Fragmente aufweist, die ad hoc einer Gesamtintention des Werks zugeordnet werden können.

Der Rezipient wird vor das Problem gestellt, daß er dem Werk keinen Sinn zuordnen kann. Seine Verhaltensweise wird sich folglich an dem für ihn Ungewohnten ausrichten und kann generell zwei Reaktionsrichtungen nachsichziehen: Entweder der Rezipient verschließt sich durch die Konfrontation mit dem künstlerischen Produkt in sich selbst (beispielsweise Schockreaktion) oder wendet sich verstärkt der Außenwelt zu (z.B. Neugierverhalten). Kunstwerke

---

1) Kadelbach, Gerd (Hrsg.): Leben heißt Lernen, Ravensburg 1975, S.13
2) Bürger, P.: Theorie der Avantgarde, Suhrkamp Frankfurt 1981, S.81

die bei dem Rezipienten solche Reaktionsweisen bewirken, werden nicht das Werk als eine Harmonie von Einzelteilen, sondern als eine widerspruchsvolle Beziehung heterogener Teile vorstellen.[1)]

Dabei kommt der Vermittlung von Kunst in der Technik besondere Bedeutung zu, denn durch die technische Organisation entsteht ein Sinnzusammenhang. Das bedeutet: "es gibt keine bloße Technik".[2)] Technik leitet in das Innere der Werke, da sie der Inbegriff der Vermittlung von Gehalt, die Logik der Sache selbst ist. "Um ein Werk zu verstehen, muß man es auf seine Technik hin analysieren."[3)] Dabei steht dann die Technik in Spannung zum Gehalt und läßt sich nicht von diesem trennen. In den immanenten Formproblemen der Werke taucht diese Spannung immer wieder auf. Um sich hiermit auseinanderzusetzen, ist beim Rezipienten eine generelle Bereitschaft erforderlich. Er muß sich auf Verunsicherung, Provokationen, Ungewohntes und zunächst Unverständliches einlassen wollen. Orientieren wir uns an den Faktoren des Bildungsbegriffs, kann der Einzelne Kunstwerke als 'Informationen' seiner Zeit sehen, sie sich durch 'Transformation' zueigen machen und 'reflektieren' und daraus neue bewußte 'Aktionen' erfolgen lassen. Dies gilt sowohl für den Rezipienten als auch den Produzenten. In diesem Sinn ist das Bildungsstreben des 'lebenslangen Lernens' unabdingbar für Kunst in der Gesellschaft; andererseits ist Kunst notwendiger Bestandteil eines dynamischen Bildungsverständnisses. Beide, Kunst und Bildung, sind miteinander auf das Engste verwoben und bedingen sich gegenseitig. Bildungsstreben ist Voraussetzung für Kunst; Kunst erst ermöglicht eine dynamische, aufgeschlossene und offene Bildung.

---

1) Bürger, a.a.O., S.110
2) Gramer, W.: Musik und Verstehen, Grünwald, Mainz 1976, S.97
3) ibid

Am Ende des künstlerischen Bildungsverständnisses oder des bildenden Kunstverständnisses kann Mündigkeit und Bewußtwerdung des Einzelnen in einer sich stets verändernden Gesellschaft stehen, der nur mit dynamischer Flexibilität beizukommen ist.

2.4. Das Problem der Aura im Zeitalter der Reproduktion

Die fortschreitenden technischen Repproduktionsmöglichkeiten können für Kunstwerke eine Einbuße ihrer Aura[1)] bedeuten. Das traditionell 'einmalige' Kunstwerk kann durch die technische Reproduktion zu einem Massenprodukt werden. Für den Rezipienten bringt letztere den Vorteil mit sich, daß das Reproduzierte wieder ohne Mühe aktualisiert werden kann. Der Zugang zum traditionellen Kunstwerk wird dadurch zwar den Rezipienten erleichtert, bedeutet aber auch, daß es seine Einmaligkeit zugunsten einer möglichen Popularität verliert.
Mit der Zunahme der technischen Reproduktionsmöglichkeiten gehen auch Veränderungen in der Sinneswahrnehmung der Rezipienten einher. So ist ohne Zweifel durch die Fotografie eine Veränderung im Gesamtcharakter der bildenden Kunst und durch die akustischen Aufnahmemöglichkeiten eine der Musik eingetreten. Nicht nur in der bildenden Kunst also, sondern auch in allen anderen Kunstbereichen hat durch den technischen, apparativen Fortschritt ein Wandel stattgefunden. So wurde es ein "leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen (...), des Gegenstands

1) Grob betrachtet darf man vielleicht den Begriff der "Aura" bei W.Benjamin als Signum der Einmaligkeit und Originalität verstehen.

aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion, habhaft zu werden."[1] Durch dieses Vereinnahmen laufen wohl die meisten traditionellen Kunstwerke Gefahr, ihre Aura zu verlieren. Die Aura einer aktuellen Kunstproduktion hingegen wird dann erhalten bleiben können, wenn die Auseinandersetzungen mit der technischen Innovation zum Konstruktionsprinzip eines solchen Kunstwerks wird. Das wiederum bedeutet aber nicht, daß momentan aktuelle Kunstproduktionen ihre Aura für sämtliche Zeiten behalten; ihre Aura kann ebenfalls - wie die der 'alten Meister' - verloren gehen.
Was hat das für Konsequenzen für die Aussage, für den Wahrheitsgehalt der aktuellen Kunstwerke?
Dieser Wahrheitsgehalt wird danach zu beurteilen sein, inwieweit die Kunstwerke "das andere aus dem Immergleichen zu konfigurieren fähig sind".[2] - Im Zeitalter der Konsumentenkultur scheint es angebracht, das Material der Kunstproduktionen aus dem für die Rezipienten 'Immergleichen', d.h. aus deren alltäglicher Umgebung zu entnehmen und Aussagen zu erstellen, indem Transformationen an einem bereits bekannten Material durch Anwendung bestimmter Konstruktionstechniken vorgenommen werden. Durch diese 'Umkonfiguration' entsteht somit das 'Andere'.

Gestützt auf reale Objekte, "auf banale Überreste der Massenproduktion"[3], die oft untauglich gewordene Fragmente des Alltagslebens sind, können Gegenbilder bzw. neue Bilder der Wirklichkeit entstehen. Damit werden das real Vorgegebene dokumentiert, die Realität eines Kunstwerks neu gefaßt, "indem man sich auf die (...) umgebende Wirklichkeit selbst bezieht"[4], und die Ausdruckskraft

1) Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, Suhrkamp, Frankfurt 1974, S.18
2) Adorno: Ästhetische Theorie, S.462
3) Arman: Parade der Objekte, Retrospektive 1955-1982, Katalog Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel, S.84
4) Ronte, Dieter: 1973, in: Arman, a.a.O., S.46

eines Gegenstandes dadurch potenziert, daß "gegensätzliche Methoden, wie Aufhäufen (Accumulation) und Zersprengen (Colères)"[1] angewandt werden. Und doch braucht ein solches Kunstwerk dadurch nicht banal zu sein, denn die Rezipienten werden über ihre Konsumartikel angeredet und so vielleicht in die Lage versetzt, über die Wirklichkeit des 'greifbaren Gegenstandes' ihre Realität zu entdecken bzw. wiederzuentdecken.
Hier scheint die Frage bereits beantwortet, ob nicht an die durch die Massenmedien geprägten, gegenwärtigen Kommunikationsbedingungen angeknüpft werden muß. Sowohl auf Rezipienten- als auch Produzentenseite haben sich die Wahrnehmungsweisen geändert, und die Kunstrichtungen haben ihrerseits darauf reagiert. So bedient sich der bildende Künstler Arman der Konsumartikel, während der Komponist John Cage als Material Geräusch- und Klangerzeuger verwendet, die jeder einzelne aus der Massengesellschaft kennt. Obwohl nun die apparative Technik der Kulturindustrie und deren Verbreitung berücksichtigt wird, ist es aber evident, daß diese Techniken den jeweiligen Kunstwerken äußerlich sind und bleiben, da sie nicht wie die konstruierende Technik des Kunstwerks auf dessen "Organisation der Sache in sich, ihre innere Logik"[2] bezogen sind.
"Nimmt man Benjamins Bestimmung des traditionellen Kunstwerks durch die Aura, die Gegenwart eines nicht Gegenwärtigen auf, dann ist die Kulturindustrie dadurch definiert, daß sie dem auratischen Prinzip nicht ein Anderes strikt entgegensetzt, sondern die verwesende Aura konserviert, als vernebelnder Dunstkreis."[3]

---

1) Restany, Pierre: in Arman, a.a.O., S.21
2) Adorno, GS 10.1, S.340
3) ibid, S.340

Durch die technischen Reproduktionsmöglichkeiten wird ein jedes Kunstwerk festgeschrieben; es wird dingfest gemacht und verliert seine Flexibilität und Dynamik. Was bedeutet das aber für die Aura aktueller Kunstwerke? Kunstwerke müssen so beschaffen sein, daß sie durch ihre Konstruktion Wirklichkeit in sich aufnehmen können und mit dieser Einbeziehung der Wirklichkeit ihre Aura ermöglichen. Das bedeutet weiterhin, daß ein Kunstwerk sich zwar reproduzieren lassen kann, damit aber nicht seine endgültige Festschreibung erfahren darf. Die technischen Reproduktionsmöglichkeiten müssen mitbedacht werden, sodaß die Kunstproduktion nicht abstrakt bleibt, sondern auch der Zustand derer mitzugestalten versucht, "an die sie sich richtet".[1)]
Eine generelle Möglichkeit für aktuelle Kunstproduktionen, die Aura nicht zu verlieren, liegt in neuen Präsentationsformen, die aber stets zum Werk selbst gehören müssen und durch eine technische Reproduktion nicht erfaßt werden können. Aura braucht folglich nicht verloren zu gehen - sie wird eine andere Qualität erhalten müssen.

2.5. Zum Rätselcharakter

Da "Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen"[2)] keine sind, ist der Rätselcharakter für die Kunst als konstitutiv anzusehen. Das der alltäglichen Umgebung entnommene 'Rohmaterial' erfährt unter Anwendung technischer Verfahrensweisen eine Transformation und wird mit Hilfe von Konstruktionsprinzipien der jeweiligen Kunst zum Material des Werks. Wenn man nun

1) Schnebel: Denkbare Musik, S.484
2) Adorno: Ästhetische Theorie, S.184

"aus bloßem Material die Sprache heraushört, die es in sich beschließt, wird man des Subjekts inne, das in jenem Material sich verbirgt, und indem man die sprachlichen Elemente, die allesamt sedimentierte subjektive Regungen sind, aus ihren (...) Zusammenhang herausbricht (...) wird man der Idee von Objektivation gerecht".[1)]

Dieser Vorgang aber ist nichts anderes als die Vermittlung von Subjekt und Objekt, von Gesellschaft und Kunst, von Künstler/Rezipient und Kunstwerk, vom Einzelnen und künstlerischer Produktion. Eine solche Vermittlung ist also stets abhängig vom Material.
Das Material des jeweiligen Kunstwerks beinhaltet seine eigenen Konstruktionsprinzipien, die eine rationale Ordnung im Kunstwerk herstellen. Obwohl nun diese rationale Ordnung des Kunstwerks in der Fixierung ihren Niederschlag findet und in der Fixierung sich wiederum das Denkergebnis des Künstlers manifestiert, kann das Kunstwerk, obwohl es nicht nur selbstgenügsame Form, sondern auch Träger einer Botschaft ist, nicht mit einer eindeutigen Aussage des Kunstwerks gleichgesetzt werden. Es kommen immer wieder Fakten hinzu, die sich "in zum Teil weitgehendem Umfange einer wie auch immer gearteten dinglichen Vorausberechnung entziehen, die sich, bisher jedenfalls, der forschenden Frage nach ihrem Entstehen weitestgehend verschließen, letztlich in einem Bereich angesiedelt sind, der ebenso vorhanden wie unfaßbar ist."[2)]
Verstehen eines Kunstwerks aus Rezipientensicht als mögliches Gegengewicht zum Rätselcharakter ist problematisch.

---

1) Adorno: Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren, in: ders.: GS 16, Musikalische Schriften I - III, Suhrkamp, Frankfurt 1978, S.664
2) Zimmermann, Bernd Alois: Vom Handwerk des Komponisten, S.31 f., in: ders.: Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk, hersg. v. Christof Bitter; B.Schott's Söhne, Mainz 1974

Das subjektive Verstehen eines Kunstwerks kann die Rätselhaftigkeit des Kunstwerks nicht aufheben. Eine völlige Enträtselung wird es nie geben können, sie ist nur ansatzweise möglich. Dazu muß an der Fixierung des Kunstwerks angesetzt werden. Elemente des Rohmaterials und künstlerische Konstruktionsprinzipien können zwar erkannt werden, daß Rätsel des Kunstwerks wird aber dennoch erhalten bleiben. Das Rätsel des Kunstwerks zu lösen, kann nur soviel bedeuten "wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben (...). Die Forderung der Kunstwerke verstanden zu werden dadurch, daß ihr Gehalt ergriffen wird, ist gebunden an ihre spezifische Erfahrung, aber zu erfüllen erst durch die Theorie hindurch, welche die Erfahrung reflektiert."[1)]

Es wird also niemals darum gehen können, Kunstwerke abschlußhaft zu verstehen, denn dies würde bedeuten, daß sie objektivierbar wären und keine Abweichungen mehr zuließen. Als Kunst-Dinge wären sie statisch, individuelle Erfahrung wäre blockiert, Mündigkeit und Bewußtwerdung des Einzelnen unerreichbar. Die Aussage des Kunstwerks wäre festgeschrieben und ließe keinen Bereich für subjektive Erfahrungen offen. Mit anderen Worten: Kunstwerke bedürfen des 'Rätselcharakters', um individuelle Erfahrungsbereiche offen zu halten. Durch den 'Rätselcharakter' wird eine Auslegbarkeit gewährt, die nicht an eine bestimmte geschichtliche Zeit mit ihrer Interpretation gebunden ist. Dabei ist es evident, daß sowohl bei der subjektiven Erfahrung als auch der gesellschaftlich unabhängigen Auslegbarkeit Ideologie mit Anteil hat, welche sich auch über geschichtliche Zeiträume hinweg verändern kann.

---

1) Adorno: Ästhetische Theorie, S.185

Der Rätselcharakter eines Kunstwerks kann nun nicht losgelöst von dessen Aura existieren.
Der Rätselcharakter trägt zur Aura eines Kunstwerks bei; d.h. die Aura wird ohne den Rätselcharakter schwer zu denken sein.
Zur Vermittlung von Kunst und Gesellschaft ergibt sich Folgendes: Kunstwerke mit ihrer gesellschaftlichen und autonomen Komponente vermitteln sich über Material und Rätselcharakter; dabei muß beides nochmals nach der Technik als gesellschaftlich objektiv abhängiger Größe und nach der Erfahrung des Einzelnen als autonomem, subjektiv individuellen Phänomen differenziert werden.

Nimmt man nun die Kunstrichtungen Musik und Malerei, so deuten ihre Begrifflichkeiten wie 'Klangfarbe' in der Musik und 'Dissonanz' oder 'Harmonie' in der Malerei jeweils auf die andere Kunstrichtung hin. Ihre Konstruktionen[1] konvergieren: die Zeitkunst Musik sollte idealerweise auf eine 'Verräumlichung'[2] und die Raumkunst Malerei auf die Zeit verweisen. Damit deutet sich schon an, daß die Kunst sich keine etablierte Grenzen auferlegen lassen will.
Kunst als Bewegung - und auch als eine gegen die Gesellschaft gerichtete - wird durch ihre Konstruktion auf die jeweils konträren Kunstrichtungen deuten.
So wie die Form in der Musik als etwas, das die zeitliche Ordnung determiniert, durch die zeitliche Artikulation aufs Ideal von deren Verräumlichung verweist, wird in der Malerei durch die Bearbeitung des Raumes ein Zeitverlauf deutlich. "Die Bilder dünken die gelungsten, in

1) Adorno, ibid, S.628
2) ders.: Über eine Relation zwischen Musik und Malerei, S.641, in: ders.: GS 16. ("Der ästhetische Konstruktionsbegriff (...) stammt aus dem Sichtbaren (...) von der Eisenkonstruktion (...) hat aber auch sein unsinnliches Modell in der Philosophie (...). Er will rationale Ordnung im Material herstellen.")

denen das absolut gleichzeitige wie ein Zeitverlauf erscheint, der den Atem anhält."[1)]
Kunstwerke werden sich durch ihre innere Organisation ihren Rätselcharakter als Aura eines fixierten und dennoch unbestimmten dynamischen Offenen zu erhalten suchen.

---

1) Adorno: Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei, S.628, in: ders., GS 16

3. Zusammenfassung der abgeleiteten Untersuchungskategorien und kunstsoziologische Schlußfolgerungen

Diese Untersuchung versucht herauszufinden, wie gesellschaftliche Prozesse in aktuellen Kunstproduktionen sichtbar werden und bedient sich dabei des Beziehungsgeflechts Künstler-Kunstwerk-Rezipient.
Aktuelle Kunstproduktionen sollen für Transparenz von Gesellschaftlichem sorgen, also insbesondere die oft verschleierte Ideologie der jeweiligen Gesellschaft aufzeigen, flexiblen Bezug zur Gesellschaft ermöglichen und Neues evozieren, sowohl auf Rezipienten - als auch auf Produzentenseite.
Der Einzelne erhält die Chance, seine individuelle Bewußtmachung durch Kommunikation mit andern in allgemeine Bewußtwerdung zu überführen. So lernt der Einzelne, sich selbst freizusetzen, seine Umwelt zu erkennen und dementsprechend zu interagieren. Bewußtwerdung und Mündigkeit stehen dabei demjenigen offen, der ein Bildungsbestreben mitbringt. Dazu ist es erforderlich, obwohl das Material der Kunstproduktion gesellschaftlich präformiert ist, daß das Kunstwerk Distanz zur Gesellschaft hält, durch seine Nichtintentionalität keine Verwertung zuläßt und, um die Aura der Kunstproduktion zu sichern, selbst dynamisch fixiert ist. Ferner sind Präsentationsformen anzuwenden, die das beziehungslose Gegenüber in der Konsumgesellschaft durchbrechen. Gesellschaftliche und autonome Komponente des Kunstwerks vermitteln sich über das Material und Rätselcharakter, wobei Material und Rätselcharakter nach ihrem Anteil an Technik und Erfahrung zu differenzieren sind.

Hieraus ergibt sich, daß eine Kunstproduktion auf die folgenden Fragen Antworten anbieten wird.

- Worin zeigt sich Sedimentiertes und Neues des Materials?
  d.h.: - An welche tradierten Normen und Denkhaltungen wird angeknüpft und wie werden die weitergeführt?
  - Welche gesellschaftlichen Phänomene werden transparent?

- Wodurch verhindert die Produktion ihren eigenen Mißbrauch (Kommerzialisierung etc.)?
  d.h.: - Hält sie Distanz zur Gesellschaft?

- Wodurch kann die Kunstproduktion den Einzelnen aus seiner Konsumhaltung herausführen?

II. Das Musik-Kunstwerk und seine Vermittlung

1. Das musikalische Kunstwerk

1.1. Zum Beziehungsgeflecht

Dieses Kapitel versucht, das Instrumentarium bereitzustellen, mit dessen Hilfe Aussagen über das Verhältnis von Musik und Gesellschaft getroffen werden können; d.h. die Vermittlung von Musik und Gesellschaft soll transparent gemacht werden. Vermittlung ist dabei aber nicht über ein Drittes, beispielsweise ein Medium auffindbar, sondern Gesellschaft wird im Musik-Werk selbst offenkundig. Die Stellung von Kunstproduktionen in der Gesellschaft erklärt sich über das Beziehungsgeflecht von Künstler-Kunstwerk-Rezipient. Bei Musikproduktionen muß die Komponente 'Kunstwerk' allerdings noch weiter differenziert werden nach Notation, Interpretation und Präsentation. Das Musik-Kunstwerk ist per se nicht existent, sondern bedarf der Fixierung durch Notation, der Realisierung oder Ausführung durch Interpretation und der Aufführung als Teil der Präsentation.
Dies zeigt, daß ein Musikwerk zu seinem Dreh- und Angelpunkt die Notation hat, denn sie ist es, die eine Aus- und Aufführung überhaupt erst ermöglicht. Allerdings ist die Notation, die Notenschrift, eine Paradoxie.[1)] Denn das Musikwerk ist einerseits durch seine Notenschrift existent, andererseits aber bedarf es, um Realität zu gewinnen, seiner Aus- und Aufführung. Die Notenschrift verweist so einerseits auf die Konstruktion der Komposition, auf die rationale Ordnung des Materials, andererseits muß die Schrift über die Interpretation in ein

1) Adorno, Th.W., Ästhetische Theorie, S.274; Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M 1973

Erklingen umgesetzt werden,. Die Interpretation ihrerseits sorgt für Aus- und Aufführung, dafür also, daß das Musikwerk Realität gewinnt.
Man erhält folglich ein differenzierteres Beziehungsgeflecht von: Künstler/Komponist - Kunstwerk/Fixierung durch Notation, Interpretation, Präsentation - Rezipient.
Wie vermittelt sich nun Gesellschaft im Musik-Kunstwerk, wie wird Gesellschaft in Musik-Kunstwerk transparent?
Nähme man nur die Notation, so würde dadurch die Produktionsrealität deutlich und es ließen sich über die Notation Aussagen zur Gesellschaft machen. In der Notation schlägt sich also Gesellschaftliches aus der Produktionsrealität nieder. Über die Aus- und Aufführung müssen auch die Werks- und Rezeptionsrealität berücksichtigt werden. Werks- und Rezeptionsrealität werden im weiteren Verlauf dieser Untersuchung als zwei sich überlagernde Realitäten behandelt, denn die Werksrealität konstituiert sich durch die Ausführung, die Umsetzung der Notation in Klang, bei gleichzeitiger Aufführung, dem Konstituens der Rezeptionsrealität. Die Separierung dieser beiden Realitäten, die überwiegend durch Massenkommunikationsmittel gesichert wird, soll hier vernachlässigt werden.
Aktuelle Musikproduktionen, die den 'ganzen Menschen' zu erfassen suchen, werden nicht primär auf eine Einschränkung der Mehrdimensionalität von Musik-Erleben zugunsten von Bekanntheitsgrad und Popularität ausgerichtet sein.
Folglich wird sich mit der Produktionsrealität und der Werks- und Rezeptionsrealität unterschiedlich Gesellschaftliches vermitteln. Dadurch aber, daß im weiteren Verlauf das Hauptaugenmerk auf 'aktuellen' Musikproduktionen liegt, nähern sich das Gesellschaftliche der Produktionsrealität und das der Werks- und Rezeptionsrealität einander so stark, daß man von dem Gesamt-Gesellschaftlichen sprechen kann, das sich durch die Musikproduktion vermittelt.

Hieran knüpft sich nun ein erneutes Problem: Ist die Vermittlung von Gesellschaft an der Notation der Musikproduktion festzumachen oder muß die aus- und aufführende Interpretation hinzugezogen werden? Mit anderen Worten: manifestiert sich das Musik-Kunstwerk in der Notation, oder bedarf die Notation erst einer aus- und aufführenden Interpretation, um ein Kunstwerk sein zu können? Kann es sein, daß durch eine bestimmte Interpretation eine Notation zum Kunstwerk wird, durch eine andere Interpretation aber nicht?

1.2. Zur Notation

Der Komponist notiert seine Ideen mit Zeichen; es entsteht eine Komposition. Ein Musik-Kunstwerk ist ohne die Mittel einer "Notenschrift weder zu produzieren noch zu überliefern noch zu reproduzieren: es vermag ohne sie überhaupt nicht irgendwo und irgendwie zu existieren".[1] So bedarf ein Musik-Kunstwerk einer Fixierung, um überhaupt existent zu werden. Die dazu notwendigen Zeichen sind dabei einer steten Veränderung unterworfen. Es hat ein Wechsel stattgefunden von einem System eindeutiger Zeichen, die den Interpreten zu einem ganz bestimmten Handeln anspornten, hin zu einem System von Zeichnungen, die die Symbole irgendwie interpretieren sollen.[2] Bei letzterem, heute recht verbreiteten Verfahren stellt jeder Komponist seine eigenen Richtlinien zum Umgang mit seiner Notation auf. Er versieht sein Produkt mit Wortkommentaren, um den Ausführenden, die sein Produkt vertonen, die Möglichkeit zu geben, sich damit zurecht zufinden. Dies bedeutet, daß die ausführende Interpretation

1) Weber, Max: Die rationalen und sozialen Grundlagen der Musik unter besonderer Berücksichtigung der Tonsysteme, Verlag J.C.B.Mohr (Paul Siebeck) Tübingen 1972, S.53

2) Lissa, Zofia: Neue Aufsätze zur Musikästhetik, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshafen 1975, S.49

das Musik-Kunstwerk über die gebenen Spielanleitungen eher erfassen können als diejenigen - beispielsweise Rezipienten, die diese Kommentare nicht zur Verfügung haben.
Dies zeigt, daß der Trend der aktuellen Musikreproduktionen dahin geht, eben nicht mehr an exakt vorgeschriebenen Klangvorstellungen orientiert zu sein, sondern eher den Ausführenden weniger einzuengen und z.B.u.a. aleatorische Kompositionsweisen zu nutzen. Die polemischen Äußerungen Korns kommen demjenigen Bewußtsein entgegen, daß sich an die als gesichert anerkannten Musik-Kunstwerke klammert und damit auf einem vertrauten Terrain bewegt, mit großer Wahrscheinlichkeit aber nicht wesentlich Neues an Bewußtwerdung iniziieren können. Die Frage "wer ist hier eigentlich der Urheber? Ist es wirklich noch der namentlich genannte - und die Aufführungsgebühren einstreichende - Komponist, der dem Interpreten die Arbeit überläßt, sich die genaue Tonfolge auszudenken?"[1], zeigt eine ganz entscheidende Argumentationsweise, die am Traditionellen orientiert Neues oder Anderes aus ihrem gesellschaftlichen Umfeld ausblenden möchte.
Die Chance, die dem Ausführenden gerade in solchen Musikproduktionen erwachsen, nämlich sich eben nicht mehr sklavisch genau an Zeichen halten zu müssen und sich ebenfalls in den technischen Konkurrenzkampf zu stürzen, sondern stattdessen mit Hilfe gewisser Leitlinien seinen Fähigkeiten und Vorstellungen gemäß zu musizieren, werden unterschätzt und nicht genügend anerkannt. Die Meinung, die Musiker können "spielen was sie wollen", da "jeder musikalische Vorgang auf eine Stelle dieses >Notenbildes< bezogen"[2] werden kann, zeigt das grundlegende Unverständnis, welches aktuellen Musikproduktionen und ihren anderen,

1) Korn, Peter Jona: Musikalische Umweltverschmutzung, Polemische Variationen über ein unerquickliches Themay Breitkopf u.Härtel, Wiesbaden 1976, S.67
2) a.a.O., S. 68

beispielsweise graphischen Notationen entgegengebracht wird. Es wird zu zeigen sein, daß selbst graphische Notationen mit ihren großzügig und weitläufig angelegten Grenzen eben nicht ein willkürliches Musikprodukt nach sich ziehen, sondern ganz im Gegenteil, wenn auch auf eine andere Art als bisher, Genauigkeit und Eigeninitiative erfordern. Die Fragen, ob sich Musik-Kunstwerke in ihrer Notation oder auch in ihrer aus- und aufführenden Interpretation manifestieren, erfährt durch Kolisch's Meinung eine klare Antwort. Er sieht Aufführungen unter den momentanen Bedingungen als wertlos an und als nicht geeignet, um mit Musik in Berührung zu kommen. "Der vorwaltende musikalische Analphabetismus führt dazu, daß ungezählte Menschen schlechterdings gezwungen sind, Aufführungen mit dem Werk zu verwechseln - und seit dem Überhandnehmen der Tonträger sogar vollends Aufnahmen mit Aufführungen."[1] Er sieht es als geeigenter an, den Weg des Lesens von Musik einzuschlagen, und zwar so wie man einen literarischen Text liest.[2] Kolisch befürwortet die Realisierung in der Vorstellung als Weg, mit Musik in Berührung zu kommen.
Die hierdurch vorgeschlagene Ablösung von der Aus- und Aufführung ignoriert aber die Situation des 'musikalischen Analphabetismus' und setzt sich elitär darüber hinweg; denn nur diejenigen können Musik lesen, die über den Notentext verfügen und sich zudem in der Lage sehen, dies dann auch in Gedanken zu realisieren. Der dahinterstehende Gedanke, sich von der Aufführung unabhängig und frei zu machen, scheint zwar einerseits aufgrund der gesellschaftlichen Verhältnisse legitim, andererseits ist er nicht praktizierbar. Die Situation der aktuellen Musikproduktion und

1) Metzger, H.-K./Riehn, R.(Hrsg.): Musik-Konzepte 29/30, Rudolf Kolisch: Zur Theorie der Aufführung: Ein Gespräch mit Berthold Türke, edition text und kritik, Januar 1983, S.3
2) Kolisch, Rudolf/Berthold Türke: Gespräch, in: Metzger/Riehn, a.a.O., vgl. 10

die von Erstaufführungen wäre ignoriert, denn es kann nicht angenommen werden, daß die Zuhörer und Zuschauer während der Präsentation (Aus- und Aufführung) die Notenschrift einsehen können. So sieht Kolisch, daß eine "Theorie der musikalischen Reproduktion" schon vom Begriff her beides enthalten müßte: "die Reproduktion in der Vorstellung und die Reproduktion als Realisation".[1] Die musiksoziologische Legitimation der Theorie der musikalischen Reproduktion ergibt sich dabei aus der der Notation innewohnenden Paradoxie. Das Befreien von einengenden Klischees der Aus- und Aufführung im Auge behaltend, stellt sich hier die Frage, ob vielleicht ein anderer Weg, ein anderes Verständnis von Musikwerk nützlich sein könnte, um wieder mit Musik in Kontakt zu kommen. Vielleicht sollte gerade für diejenigen, die Musik nicht lesen können, bis zu dem Zeitpunkt, wo sie lesen können, solches komponiert werden, womit auch sie umgehen können. Vielleicht eine Musik, die bei den Klängen ansetzt, die jeden umgeben, den Einzelnen ermutigen, zum Ausführenden von Musik zu werden, indem er für sich selbst Musik macht oder "zum Hören und Verknüpfen gerade passierender Klänge"[2] anleitet. "Eine Soziologie des Geräuschs wäre ihrem Gegenstand angemessener als die Soziologie der Musik, weil in ihm die gesellschaftliche Umgebung hörbar wird, während Musik den Umherstehenden Schweigsamkeit und Passivität auferlegt."[3]

Dieser Ansatz erweitert das bisherig begrenzte Umfeld von Musikproduktionen, indem auch das Geschehen der Umwelt mit hineinkomponiert wird. Hinzu kämen dann eben nicht nur die Geräusche der Umwelt, sondern auch die

---

1) Kolisch, a.a.O., S.13
2) Gehörgänge MO-NO (1969), Musik zum Lesen, in: Schnebel, Dieter: Denkbare Musik, Schriften 1952-1972, Verlag M.DuMont, Schanberg, 1972, Köln
3) Kneif, Tibor: Musiksoziologie, Musikverlag Hans Gerig, Köln 1975, S.117

Einbeziehung der gewohnten und eingeschliffenen Verhaltensweisen der Rezipienten und das Bestreben, diese durch die Komposition aufzubrechen. Dazu würde auch beispielsweise gehören, daß die Rezipienten einer durch Aus- und Aufführung präsentierten Musikproduktion eben nicht nur auditiv, sondern auch visuell folgen. Das Optische absorbiert "so sehr die Aufmerksamkeit, daß das zusammenhängende Mithören Überforderung zum Opfer fällt - oder unbewußt geschieht."[1] Dies mitbedenkend wäre der nächste Schritt, daß Komponisten mit ihren Kompositionen nicht nur das Auditive, sondern auch das Visuelle, wenn doch nicht mit komponieren, so doch im Interesse ihrer eigenen auditiven Kompositionen mit steuern sollten. So wird beispielsweise die visuelle Aufmerksamkeit der Rezipienten bei der Aufführung einer Sinfonie eine andere Verteilung finden, als wenn ein Solist, oder ein Streichquartett auftreten. Daß dabei, durch die vom Komponisten ausgewählte Gattung der Komposition, bestimmte von den Rezipienten zu beobachtende Organisationesformen mitkomponiert werden, führt Schnebels Komposition 'visible music I' plastisch vor Augen.
"Dies ist keine Musik um die Augen zu schließen. Man verstünde sie nicht. Musik wird hier hörbar und sichtbar dargestellt: einer fuchtelt herum, der andere spielt danach; und umgekehrt und anders etc."[2]
So zeigt sich hierin beispielsweise, daß der Komponist eben nicht nur für die Produktion von Klängen, sondern auch für die Interaktionen unter den Ausführenden zuständig ist.

---

1) Schnebel, Dieter: Ästhetische und weniger ästhetische Konsequenzen, in: ders.: Denkbare Musik, S.334
2) Schnebel, Dieter: visible music I (1960-62 für 1 Dirigenten und 1 Instrumentalisten, in ders.: Denkbare Musik, S.269

"Der Komponist legt nicht nur Verhältnisse von Tönen, Klängen und Geräuschen fest, sondern auch den Aktionszusammenhang, in den sie eingebettet sind. Über die Musik, die er vorschreibt, hinaus disponiert der Komponist das Handeln der Ausführenden und ihre Verhältnisse zueinander. Er komponiert Verhältnisse und Aktionen."[1] Hieraus läßt sich folgern: Ein Komponist komponiert - ob gezielt oder ungezielt - Hörbares und Sehbares als auch Nicht-zu-Hörendes und Nicht-zu-Sehendes. Der Komponist kann also nicht gleichzeitig 'die richtige Interpretation' für den Rezipienten mitliefern, denn diese wird immer davon abhängig sein müssen, was er wahrnimmt. Der Rezipient hat die selten zugestandene Freiheit, mit der Musikproduktion etwas anzufangen[2]; er macht Entdekkungen mit sich und seiner Umwelt. Diese individuellen Entdeckungen werden erst dann eine gesteuerte Lenkung erfahren, wenn über die spezielle Musikproduktion allgemein gültige und akzeptierte Kritiken publiziert werden. Dies bedeutet, daß der Komponist aktueller Musikproduktionen die gesellschaftliche Interpretationslandschaft bis in seine Notation hinein mitkonstruieren muß, wenn er der Mehrdimensionalität von Musik gerecht werden will.

1.3. Interpretationen von Musikproduktionen

Grundsätzlich sind zwei Interpretationen zu unterscheiden: die ausführende und die rezeptive Interpretation. Die ausführende Interpretation bezieht sich auf die Notation

1) Schnebel, Dieter: Das musikalische Material - Verhältnisse und Aktionen, in ders.: Denkbare Musik, S.288

2) Siehe beispielsweise in Roaratorio, die zugestandenen Freiheiten der Rezipienten, besonders symbolisiert durch ein "vertanzen" des Hörstücks von John Cage, Heft, S.4; dazu M.Cunningham, in: Programmheft von "Roaratorio", aufgeführt am 1/2.Nov.83, Alte Oper, Frankfurt/M.

während sich die rezeptive Interpretation hauptsächlich auf die Ausführung stützt und wohl nur in den wenigsten Fällen am Notierten mitorientiert ist, und zusätzlich noch Vergleiche mit anderen Aufführungen der gleichen Musikproduktion heranzieht. Diese letztgenannte Möglichkeit der Interpretation, die sowohl die Notation, die Aus- und Aufführung, als auch den Vergleich mit anderen aufgeführten Musikproduktionen anstellt, ist die der Musikkritik. Welches ist dabei der Maßstab, dessen sich die Musikkritik bedient? Woran mißt sich die Wertung? Auf welchen Aspekt wird sich die Kritik beziehen - auf die fixierte Produktion des Komponisten, auf die Ausführenden[1] und ihre Fähigkeiten, auf das Ambiente der Präsentation oder gar den gesellschaftlichen Stellenwert der Musikproduktion?[2]

Der Musikkritiker "muß hoffen, durch sorgfältiges Abwägen und verantwortungsvolle Summierung doch so etwas wie Prägnanz zu erzielen".[3] Er sieht sich vor der Schwierigkeit, Musik zu verbalisieren, aber nicht nur das, er ist derjenige, dem nichts entgehen darf und der alles zu registrieren hat. Um sich selbst etwas mehr Sicherheit zu gestehen zu können, wird er sich vorbereiten. Wie kann aber die Vorbereitung für eine aktuelle Musikproduktion aussehen, von der es möglicherweise noch keine Notation gibt und deren Komponist auch noch unbekannt ist, so daß man ihn nicht einmal in eine gewisse Zuordnung einreihen kann? Drei Möglichkeiten sind denkbar; der Kritiker wird eine zwangsläufig an der Oberfläche bleibende Deskription erstellen, er versucht vom Komponisten vor der Aufführung einiges zu erfahren und

1) Hanslick und Becker gingen davon aus, "daß das prüfende Objekt angemessen erklungen sei", die Darbietung spielte keine besondere Rolle; in: Braun, Musikkritik, S.81

2) Vgl. W.Braun: Musikkritik, Musikverlag Hans Gerig, Köln 1972, S.46. Paganini-Artikel "beschäftigen sich mit der rätselhaften Person des Virtuosen, seinem Äußeren, seinem Charakter, mit den besonderen Schwierigkeiten und Schönheiten seines Spiels".

3) Braun, a.a.O., S. 94

macht sich möglicherweise zu dessen Sprachrohr oder nimmt dessen Äußerung als einen Maßstab, an dem er später dessen Komposition mißt, oder aber er bedient sich eines bisher gültigen Maßstabes und legt diesen an die aktuelle Musikproduktion an. Mit letzterem Verfahren wird er sicherlich zu Ergebnissen kommen, deren Relevanz resp. Adäquanz für eine aktuelle Musikproduktion recht fraglich erscheinen muß. Diese kritischen Anmerkungen zur Situation der Musikkritik sollen diese nicht verdammen, sondern vielmehr ihr Dilemma deutlich machen, dem sie sich gegenüber sieht.

Die Sprache, in der über Musik geredet wird, sieht Dahlhaus als nicht unabhängig an von der Sprache, als die Musik erscheint, denn das Verstehen von Sachverhalten wird nicht allein durch Sprache ausgedrückt, sondern überhaupt konstituiert. "Sprache (...) erscheint als Bedingung von Verstehbarkeit schlechthin."[1)]

"Das Verstehen Musik erscheint demnach als Aneignung einer sowohl musikalischen als auch musikalisch-sprachlichen Tradition: einer Überlieferung in der die 'Interpretation' als 'Musik machen' und die 'Interpretation' als 'Musik auslegen' ineinanderfließen. (...) Man versteht Musik genauer, wenn man die Mühe nicht scheut, sich die Struktur der Sprache, in der über sie geredet wird, bewußt zu machen."[2)]

Dabei aber nun stehen zu bleiben, und Musik nur als Sprache aufzufassen genügt nicht. Damit wäre ein mögliches Verstehen und damit gleichzeitig auch die Möglichkeit einer Übersetzung durch das Beherrschen der Sprache impliziert. Auch wäre mit dem Gleichsetzen der Musik mit Sprache auf ein Kommunikatives hingewiesen, was aber Kunst, und damit ein Musik-Kunstwerk nicht sein soll und darf. Ein Kunswerk, welches die Sprache der Gesellschaft spricht, begibt sich

---

1) Dahlhaus: Das 'Verstehen' von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse, S.44, in: Faltin,P.u.Reinicke,H.P.(Hrsg.) Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption, Volk Verlag, Köln 1974

2) ders.:, S.319

notgedrungen auf ihr Niveau und verkäme damit zur Befestigung des status quo, wäre sicherlich nicht Widerstand gegen die Gesellschaft und damit auch kein Musik-Kunstwerk mehr.

Das jeweilige Feld, das das Musik-Kunstwerk und den Rezipienten umgibt zeigt eine Überlagerung von Interpretationen, die dann in ihrer Summation als ein zunächst Festgefügtes in die Öffentlichkeit treten. Der letzte Aspekt, der für 'das an die Öffentlichkeit treten' zuständig zeichnet, ist der bereits ausgeführte der Musikkritik. Er führt eine Schwierigkeit im Umgang mit der aktuellen Musik vor. Schnebel sieht noch einen anderen Aspekt, der an der "lächerlichen Rolle"[1] dieser Musik Schuld trägt. Die neue Musik ist voll der "unbequeme(n) Momente"[2] und bringt ihre Ohnmacht gegenüber den Konservierungsmethoden der Gesellschaft, die alte Musik betreffend zum Ausdruck. Die "alte Musik (wird) als offizielle weiter kultiviert und durch kräftig gestillte Nachfrage nach 'Klassischer Moderne' künstlich am Leben gehalten (...) (und beschränkt den) Spielraum neuer Musik".[3]
Bevor jedoch eine Resonanz in der Öffentlichkeit zu verzeichnen ist, muß zuerst eine 'ausführende Interpetation' erfolgt sein. Von ihr wird verlangt, daß sie "sich erstens nicht über den Text hinwegsetzt, zweitens in sich konsistent und widerspruchslos ist und sich drittens nicht darin erschöpft, den bloßen Buchstaben des Werkes zu exekutieren".[4] Ein solcher Anspruch kann aber nur dann gerechtfertigt erscheinen, wenn die Notation genaue Anweisungen zur Verklanglichung enthält und diese aufgrund allgemein gültiger Standards auch übersetzbar erscheinen. Bei den nicht eindeutigen Zeichen

1) Schnebel, Denkbare Musik, S.319
2) a.a.O.
3) ebda, S.319
4) Dahlhaus, Musikästhetik, Köln 1976, S.147

der zeitgenössischen Musik stellen sich andere Probleme. Aufgrund ihrer Vieldeutigkeit, die vom Komponisten beabsichtigt ist, wird es unterschiedliche Konkretisierungen resp. Realisierungen geben. Der Ausführende wird seine individuelle Interpretation in Anlehnung an die kommentierten Zeichen der Notation gestalten, was eine Vermischung seiner Aktivitäten mit der des Komponisten zur Folge hat. So sind die an den ausführenden Interpreten zu stellenden Forderungen an den Kategorien zu orientieren, die in der Entwicklung der Komposition begründet sind.[1)]
"Musik richtig spielen aber ist zuvörderst ihre Sprache richtig sprechen."[2)] In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß für Adorno zum Musik-Kunstwerk nicht nur die Notation, sondern auch die ausführende Interpretation gehört, "und diese der Musik nicht nur akzidentiell"[3)] ist.
Wer könnte die Notation besser sprechen, lesen und verstehen als derjenige, der sie auch geschrieben hat, der Komponist.[4)] Das Merkmal der zeitgenössischen Kunst ist, daß "heute jeder Künstler so arbeitet, wie es ihm richtig erscheint, und nicht im Einklang mit weithin anerkannten Verfahrensweisen"[5)] womit natürlich gleichzeitig eine ganz erhebliche Schwierigkeit im 'Verstehen' der zeitgenössischen Kunst aufkommt. Das 'Verstehen' des Ausführenden wird an dessen Interpretation andere Anforderungen stellen, als das des Rezipienten. Dabei ist beiden Interpretationen ein vorausgehendes 'Verstehen' gemeinsam, daß bis zu diesem Punkt an bestimmte Konventionen gebunden war; "außerhalb der Konventionen (gibt) es kein Verstehen"[6)]. Das stützt

---

1) Dahlhaus, Vgl. S.XIX in: Stuckenschmidt, H.h.: Neue Musik, Suhrkamp 1981, Frankfurt/M
2) Adorno, GS 16, S.651
3) a.a.O.
4) Der Komponist ist es der seine eigne Komposition "zu lesen vermag und seine eigene Musik versteht"; aus: Adorno, Philosophie der neuen Musik, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, S.42
5) John Cage, in: Kostalenetz, R., John Cage, S.108, Verlag DuMont, Köln, Schauberg 1973
6) Faltin: Der Verstehensbegriff im Bereich des Ästhetischen, S.6

auch die These, daß aktuelle Musik-Kunstwerke sich einem Verstehen widersetzen werden, denn sie stellen gerade den Inbegriff der Loslösung vom Konventionellen dar. Legitim erscheint daher eine 'Annäherung an ein Verstehen' von aktuellen Musikproduktionen über ein "oft wiederholtes Zuhören".[1] Der Rezipient tritt so in eine, ganz ihm eigene subjektive Erfahrung mit dem Kunstwerk. Es kommt auf die Fähigkeit an, "sich selbst zu hören, in sich selbst tief hineinzuschauen"[2]; dies macht Schönberg auch für den Künstler, hier den Ausführenden, geltend, dem man nur dazu verhelfen sollte, "sich selbst zu hören".[3]
Beiden Interpretationsarten, der ausführenden und der rezeptiven, ist gemeinsam, daß sie über ein ihnen eigentümliches Deuten, das hieran beteiligte Individuum selbst zum Vorschein bringen. Der Einzelne erfährt etwas über sich selbst, seine eigene Geschichte und die seiner Gesellschaft, denn "Wir hören (...) nur uns selber".[4] So steht jede Erfahrung eines Kunstwerks in engen Zusammenhang "mit dessen Ambiente, seinem Stellenwert, seinem Ort im wörtlichen und übertragenen Sinn".[5]

1.4. Zum Material der Musikproduktion

Im Vorausgegangenen wurde der Stellenwert der individuellen Erfahrung mit einem Musik-Kunstwerk in der ausführenden und rezeptiven Interpretation aufgezeigt. Konzentriert man sich nun ausschließlich auf die Notation, so kann man aus ihrer Textur Gesellschaftliches ablesen. Dabei geht es ausschließlich darum, wie sich Gesellschaft der Produktionsrealität in der Notation manifestiert, allerdings, wie

1) Faltin, Der Verstehensbegriff im Bereich des Ästhetischen, S.6
2) Schönberg, Harmonielehre, S.493
3) ebda, S.494; Schönberg wendet sich in seiner Argumentation gegen die Anwendung moderner Kunstmittel, da ihnen ein hochmütiges Eigentumsrecht anhaftet.
4) Bloch, E.: Zur Philosophie der Musik, Suhrkamp, Frankfurt 1974, S.81
5) Adorno: Ästhetische Theorie, S.250

bereits ausgefüht, mit einem Seitenblick auf die Werksrealität.
Die Notation speichert ein Rohmaterial, welches Informationen zu den Determinanten des Klanges gibt; diese sind "Höhe, Farbe und Stärke"[1] eines Klanges, aber auch Dauer und Geschwindigkeit des Ablaufs. Dieses 'Rohmaterial' entnimmt der Komponist aus der Gesellschaft und läßt es durch seine Bearbeitung wiederum zu etwas Neuem, zu einem anderen Material für weitere Kompositionen werden. Konzentriert sich der Komponist auf das 'Rohmaterial' seiner Produktion, ergehen nach Adorno von dem Material Forderungen an ihn, die daher rühren, "daß das 'Material' selber sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes ist".[2] Er wird also das 'Rohmaterial' im Sinne einer Weiterführung zu verändern haben, denn in das vorgefundene "Material ist stets schon Erfahrung (...) eingegangen"[3], und bedarf um zu etwas 'Neuem' zu werden, einer Weiterentwicklung. Im Folgenden werden das 'Rohmaterial' und das Material der Musikproduktion zu unterscheiden sein.
Das 'Rohmaterial' bildet die aus dem 'Sedimentierten' gewonnenen Elemente, die durch die 'Bearbeitung' zum neuen Material der Musikproduktion werden. Beide Materialstände haben nicht nur physikalische Größen - wie Klänge, Geräusche, Töne, mit ihren jeweiligen Höhen, Längen, Farben und Geschwindigkeiten des Ablaufs - sondern auch musiksprachliche Elemente. Musiksprachlich heißt dabei, daß eine bestimmte Stelle, die in einem spezifischen Zusammenhang steht, "eindeutig oder jedenfalls in einer beschränkten Vieldeutigkeit klar (werden läßt) (...), wozu zum Zusammenschluß des Gebildes (...) diese Phrase eigentlich dient. Und die Frage-

1) Schönberg, S.503
2) AdornoPhilosophie der neuen Musik, Suhrkamp, Frankfurt 1978, S.39
3) Krapp, Notizbuch 5/6 Musik, Medusa, Berlin/Wien 1982, S.254

stellungen, die dem gelten - weit hinaus sozusagen über die abstrakte Deduktion, wo irgendwelche Gebilde in einer Komposition herkommen".[1] So braucht es auch nicht zu verwundern, daß sich die Komponisten, ihrer Individualität folgend, in der Auswahl der Elemente des Sedimentierten ihrer Gesellschaft unterscheiden. Die Möglichkeiten, an das 'Rohmaterial' zu gelangen, sind weit gefächert. Die sich hieraus ergebenden Konsequenz ist, daß die Komponisten in "Sachen des Material(s)"[2] nicht übereinstimmen können. Sie stellen das Material der Musikproduktionen zusammen; sie artikulieren sich, und damit auch ihre Gesellschaft über ihre Notation. Gesellschaft findet so ihren Ausdruck über das Material; über die vom Komponisten formulierte Tonsprache. Bei diesem Vorgang: Auswahl des Rohmaterials und Verarbeitung zu etwas Neuem, bekommt die Individualität des Komponisten eine besondere Bedeutung. Geschichte der Gesellschaft verdeutlicht sich dann am 'Rohmaterial' als dem gesellschaftlich Präformierten und die Gesellschaft des Komponisten wird für den die Tonsprache Lesenden zur Musiksprache.

Der Untergang der Tonkunst wäre dann in Sicht, wenn die Komponisten nur noch mit reiner Routine die Produktion ihrer Notation abfassen würden. Busoni appelliert an die Komponisten: "Meidet die Routine, beginnt jedesmal, als ob ihr nie begonnen hättet, wisset nichts, sondern denkt und fühlet!"[3] Nur so lasse sich eine stete Innovation erhalten.

Ein Beispiel hierfür sei die Arbeit von John Cage: Er zerbricht "musikalische Formen und Strukturen und sogar die Erinnerung an sie (...), um den durch sie versperrten Zugang zur 'eigentlichen' Musik zu finden, einer Musik,

---

1) Disput zwischen Theodor W.Adorno und Heinz-Klaus Metzger (195) in: Metzger: Musik wozu , a.a.O., S. 103 f.
2) Cage, John: Plädoyer für Sutie, in: Kostelanetz, R., a.a.O., S.109
3) Busoni, F.: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Insel-Verlag, Frankfurt 1979, S.41

deren Idee - wie flüchtig auch immer - im Augenblick der Zerstörung von Systemzwängen aufleuchtet".[1] So bricht er mit dem Material als geschichtlichem Moment und unterwirft sich auch nicht der Attitüde der Konzentration auf das Material[2], da es ihm mehr um das Hören von Musik geht.

Sein Ansatz -man mag ihn aleatorisch nennen - steht dem Adorno'schen Verständnis des musikalischen Materials entgegen - wenngleich nur formal; denn selbst eine Auswahl des 'Rohmaterials', die nicht ausschließlich auf Geschichtlichkeit ausgerichtet ist, wird doch durch die Zusammensetzung oder Aneinanderreihung des Rohmaterials aus der Gesellschaft entnommen und ist somit gesellschaftlich geprägt. Allein schon dadurch, daß Cage Bestimmtes aufbrechen möchte, zeigt er, daß es noch Aufzubrechendes gibt.

Bis jetzt wurden als Konstituentien einer Musikproduktion deren Rohmaterial und dessen Verarbeitung zu etwas Neuem genannt. Hiermit wurden das Explizite der Notation, das aus der Notation Ablesbare und auch das interpretativ zu erschöpfende Musiksprachliche orientiert am Lesen der Notation, genannt.

Wichtig ist aber auch der Aspekt der Instrumentation, dessen "worauf die Töne erzeugt werden"[3]; sie erst determiniert den Klangcharakter des gesamten Stücks. Ein anderer Aspekt ist der der in der Notation vorgeschriebenen Organisationsformen - oder der vorgegebenen Kommunikationsformen -.

Dies bedeutet, daß die in der Notation enthaltenen Anweisungen 'Explizites zum Hören und Sehen' geben. Aber ebenso ihr Gegenteil, ihr Nicht-zu-Hörendes und Nicht-zu-Sehendes, das Implizit enthalten ist. Somit läßt sich aus einer

---

1) Dahlhaus: in Stuckenschmidt, Vorwort hierzu, S.XV

2) So wie es von den Eingeweihten der Institution der Neuen Musik gehandhabt wurde.

3) Busoni, F., a.a.O., S. 56

Notation Explizites und Implizites herauslesen.
Zum Expliziten gehören: das Rohmaterial, die Instrumentation und die Konstruktion von etwas Neuem, die in der Musikproduktion herrschenden Organisationsformen, d.h. das Hörbare und das Sehbare.
Zum Impliziten gehört all das, was mit dem Expliziten in Zusammenhang steht, aber in der Komposition keine direkte Erwähnung findet. Das Implizite wird durch das Explizite der Komposition sichtbar. Ein Beispiel: in der Musik ist das Überwiegen der Phrasierung 'legato' in einer Notation das Explizite und weist auf ihr direkt entgegengesetztes 'staccato' oder auch auf Zwischenbereiche wie 'portato' hin. Das Legato kann erst über die Existenz seines Gegenteils, d.h. durch ein Anderes, das Implizite, welches in dem jeweiligen Zusammenhang aufscheint, veranlaßt werden. Das Erkennen des (expliziten) Merkmals A macht zur Voraussetzung (impliziert) die Vorkenntnis um sein nicht erwähntes Gegenteil (B). Das Implizite ist das nicht Fixierte und kann den Ausdruck des Ungewohnten und Unerwarteten sein und stellt vermittelt über das Explizite die nicht benannte gesellschaftliche Beziehung her. So wird das Implizite einerseits durch die einzelnen Elemente des Rohmaterials auffindbar, andererseits aber auch dann, wenn man die Komposition in ihrer Gesamtheit sieht.

1.5. Musik als Klangphänomen

Zu einer Musik - einer Musikproduktion - gehören eine das Material fixierende Notation und ihre Ausführung. Die Ausführung bringt die Notation zum Erklingen, denn Musik ist ein primär akustisches Phänomen, und als solches erst gewinnt die Musikproduktion Realität in der Gesellschaft. Andernfalls wäre eine Komposition mit einem Text vergleichbar, der verstaubt und ungelesen in einem Bücherregal verkommt.
Bedingt durch die Physik ihrer Schwingungen wird Musik nun nicht nur mit den Ohren, sondern mit dem ganzen Körper aufgenommen. Daher reagiert auch "kein Lebewesen gleichgültig auf Musik. Der Mensch stellt sich automatisch und unwillkürlich auf den Rhythmus einer Musik ein, wenn er sich in diesem bewegt oder arbeitet."[1)]
So ist gerade das Besondere des Musik-Erlebens, im Vergleich zu anderem Kunst-Erleben, daß es von körperlich physiologischen, im engeren Sinne vegetativen Reaktionen begleitet ist.[2)] "Klang ist nämlich vibrierende Luft (...) man hört die Schwingungen nicht nur, sondern man spürt sie auf der Haut"[3)], jeder wird dabei andere Empfindungen haben; die Reaktionen auf den Klang werden unterschiedlich sein. Die Tatsache des Reagierens auf Musik steht in der Musiktherapie und Meditation an zentraler Stelle. Dabei wird davon ausgegangen, daß der Mensch mit seinen Gliedmaßen das Rhythmisch-Taktmäßige, mit den Atmungs- und Zirkulationsorganen das harmonische Element

1) Flackus, Ernst: Meditation in Musik, in: Harm Willms: Musik und Entspannung, Stuttgart/New York 1977, S.67
2) Wills, Harm: Zum Phänomen Spannung und Entspannung im Rahmen des musikalischen Erlebens, in: ders.: a.a.O., S.13
3) Dies wird dann sogar noch weiter geführt bis zur allseitigen Beschallung hin bis zum Klangbad. Schnebel, Dieter: Sirénes oder der Versuch einer sinnlichen Musik, in: Musik-Konzepte 1/2; Claude Debussy; Metzger, H.-K. und Riehn R. (Hrsg.), edition text und kritik, Dezember 1977, S. 71

und mit den Sinnesorganen die Musik erlebt, erfaßt und darauf reagiert.[1)]

Findet nun innerhalb der Komposition eine Verlagerung auf die rhythmische, harmonische oder melodische Komponente statt, entspricht dies einer Funktionszuweisung an die Musik.

Tanzmusik wird mit allen Gliedmaßen motorisch erfahrbar und miterlebbar; die Aufmerksamkeit richtet sich auf das rhythmische Moment. Unterhaltungsmusik soll unterhalten, ablenken, entspannen helfen - es wird eine Abreaktion über die Atmungs- und Zirkulationsorgane angestrebt; oder eine ausschließlich analytische Auseinandersetzung auf kognitiver Ebene mit einem Musikwerk. Diese drei Beispiele zeigen eine überwiegend selektive Wahrnehmung von Musik unter einem Aspekt.

Aktuelle Musikproduktionen, die als Musik-Kunstwerke gelten dürfen, werden den "ganzen Menschen" zu erfassen suchen, sich aber keinesfalls nur auf einen der drei Aspekte konzentrieren; und sich jeglicher Funktionszuweisung versperren. Im Gegensatz hierzu ist eine Musik zu sehen, die von der Gesellschaft Funktionen zugewiesen bekommt, wie eben die der Unterhaltung, des Tanzes und der Meditation, etc. Eine solche an einen bestimmten gesellschaftlichen Nutzen gebundene Musik wird den Einzelnen nur partiell erfassen. Sein "Inneres" wird zwar berührt, dennoch wird ihm aber eine solche Musik äußerlich bleiben und ihn nicht zu Mündigkeit und Bewußtwerdung oder zu einem wie auch immer gearteten Denken anregen können. Gesellschaftlichen Zwecken unterworfene Musik, wird den Einzelnen nicht neugierig machen können und damit gesellschaftlichen Innovationen im Wege stehen. Aus dem bisher Gesagten ergibt sich zwangsläufig die Frage: Kann man am

---

1) Revers, Harrer, Simon: Neue Wege der Musiktherapie, Econ 1974. Es finden sich Zuordnungen nach Kraft des Wollens, Element des Fühlens und Denken statt. Ferner erfolgt eine Zuordnung von Instrumenten: Kraft des Wollens wird gestützt durch Schlag- und Rhythmusinstrumente, wie Trommel, Triangel, Pauke; das Element des Fühlens durch Saiteninstrumente wie Geige, Cello, Harfe, Leyer; das Denken durch Melodieinstrumente wie Holzbläser oder übernommen durch Singstimmen.

'Klangphänomenen' einer Musik entdecken, ob diese Musik ein Musik-Kunstwerk ist, oder ob diese Musik im Dienst der Gesellschaft steht?
Die am 'Klangphänomen Musik' orientierte Antwort ist deshalb so relevant, weil aktuelle Musikproduktionen mit wenigen Ausnahmen auf ein relativ unvorbereitetes Publikum treffen und der Einzelne seine jeweilige Einschätzung zunächst einmal für sich alleine treffen muß. Hierin liegt die Chance, Erfahrungen mit dem 'Klangphänomen' autonom zu artikulieren. Hilfreich mag dabei der Gedanke sein, daß die "Zustände, in die uns Kunstwerke versetzen, (...) Kunstwerke (sind)", d.h.daß "sich nämlich der Mensch durchaus nicht mit (...) ein für alle Mal fertigen Gefühlen abzufinden hat; daß er vielmehr immer neue Gefühle erfindet; und zwar auch solche, die das alltägliche Volumen seiner Seele durchaus übersteigen und die an deren Fassungskraft und Elastizität Ansprüche stellen, die durchaus 'Überforderungen' genannt werden dürfen."[1] Hier wird aufgezeigt, daß die Situation der 'rezeptiven Interpetation' bezüglich des 'Klangphänomens der Musik' die subjektiven Erfahrungen des Einzelnen mobilisiert und deren großen gesellschaftlichen Stellenwert hervorhebt. Denn das, was der Einzelne am 'Klangphänomen' zu interpretieren in der Lage ist, steht primär in Abhängigkeit zu seiner Individualität, aber auch zu seinem gesellschaftlichen Umfeld.

Das aktuelle Musik-Kunstwerk oder die aktuelle Musikproduktion finden so ihre am Individuellen orientierte Berechtigung; denn die am 'Klangphänomenen Musik' orientierte rezeptive Interpretation gewinnt auch unter musiksoziologischem Aspekt für die Vermittlung eines Musik-Kunstwerks in der Gesellschaft Bedeutung.
So wird die 'rezeptive Interpretation' (so wie die 'ausführende Interpetation') niemals ein Musik-Kunstwerk ganz

1) Günther Anders: Die Antiquiertheit des Menschen, C.H.Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1956, S.315

erfassen können, ist sie doch am Klangphänomen orientiert und stützt sich überwiegend auf das Tonhafte. Die Folgen aber, die ein Ton beim Rezipienten hinterläßt, sind nicht durch den Ton selbst, sondern durch den und in dem Rezipienten selbst begründet.
Der Komponist bedient sich qua Notation seiner Tonsprache, der Ausführende setzt sie in die tönende Musiksprache um, und diese präsentiert sich dem Rezipienten als die Rätselsprache, das Tonhafte. Wie soll aber nun der Rezipient mit einer aktuellen Musikproduktion umgehen, sie gar interpretieren können, wenn die ihm angebotene Sprache eine Rätselsprache ist? Schnebel sieht als Lösungsmöglichkeit "Rätsel nicht lösen (zu) wollen -, sondern eine Anleitung zum Hören der Musik" zu geben.[1)]
Die 'rezeptive Interpretation' der Rezipienten wird sich als Autonomes über die individuellen Erfahrungsmöglichkeiten mit der Rätselsprache des Klangphänomens auseinandersetzen. Die individuellen Erfahrungen, die der Einzelne machen wird, sind durch sein bisheriges Erfahrungsreportoire und den nun neu hinzukommenden, sinnlichen Eindruck bestimmt, welcher aber nun nicht als ein ausschließliches Empfinden zu denken ist, sondern immer eine erneute Zuordnung, eine kategorisierte Erkenntnis bedeutet.
Erfahrung - als autonom sich Vermittelndes eines Musik-Kunstwerks - wird so "zwar von Unmittelbarkeit zum Subjekt" bestimmt, d.h. Erfahrung als das "was unmittelbar da, unmittelbar gegeben"[2)] ist, aber andererseits durch die Aufhebung des allein durch Sinnlichkeit Vermittelten, was somit also doch wieder Unmittelbarkeit bedeutet.

---

1) Schnebel, Dieter: Anleitung zum Hören (Weberns op.27), in: Denkbare Musik, Schriften 1952-1972; Zeller, H.R.(Hrsg.), Verlag M.DuMont Schauberg 1972, Köln, S.156
2) Adorno, Th.W.: Erfahrungsgehalt, in: Drei Studien zu Hegel, Suhrkamp, Frankfurt/M 1974, S.56

Unmittelbarkeit entpuppt sich als die Grundlage der Erkenntnis und - dadurch auch - der Erfahrung. Unmittelbarkeit ermöglicht überhaupt erst eine Vermittlung, andererseits kann "ein nicht vermitteltes Unmittelbares"[1] gar nicht gedacht werden. Unmittelbarkeit und Vermitteltes stehen in einem wechselseitigen Bezug, sie "produzieren und reproduzieren sich gegenseitig".[2] Unmittelbarkeit als Autonomes, und Vermitteltes als Gesellschaftliches finden hier ihre Entsprechung über die Erfahrung des Rezipienten und das Material des Kunstwerks. So sind Musik-Kunstwerke Bildern vergleichbar, die etwas Geschichtliches einfangen, wobei dies Eingefangene über die Individualität des Künstlers vermittelt ist, sich dem Rezipienten entgegenstellt und bei diesem über einen sinnlichen Eindruck eine Erfahrung in Gang bringt, die ihrerseits als Unmittelbarkeit die Individualität des Rezipienten bewegt. So zeigt sich ein Kunstwerk als ein geschichtliches Bild, das in seiner jeweiligen rezipierten Zeit an Bedeutung gewinnt.

---

1) Adorno, a.a.O., S. 58
2) ibid, S.58

2. Zur Vermittlung

2.1. Musiksoziologischer Ansatz

Musik-Kunstwerke sind Dokumente ihrer Zeit; Aussagen zu ihrem Verhältnis zur Gesellschaft lassen sich am besten retrospektiv machen.
"Lehrt die Nähe die Verschiedenheit, so lehrt die Entfernung die Gemeinsamkeit, so zeigt die halbe Entfernung die Ähnlichkeiten der Kunstmittel. Aber die große Entfernung hebt beides wieder auf, zeigt die Persönlichkeiten zwar als verschieden, zeigt aber auch, was sie wirklich verbindet."[1] So braucht also nicht der Nachweis erbracht zu werden, daß "alle Musik durch gesellschaftliche Verhältnisse bedingt und verursacht sei", also ein "Kausalkomplex von Gesellschaft und Musikwerk"[2] herrscht. Musiksoziologie wird Musik-Kunstwerke nicht so interpretieren, "als wäre sie nichts als eine Fortsetzung der Gesellschaft mit anderen Mitteln", sondern sie wird versucht sein, an den Strukturen der Musik orientiert deren Entsprechung in der Gesellschaft zu finden. Die Strukturen der Gesellschaft gehen in das Handeln des Einzelnen - hier beim Erstellen der Notation - ein; denn das Komponieren stellt "ein Verhalten (dar), mit dem sich ein subjektiver Sinn verbindet"[3] und der in Bezug zu der jeweiligen Gesellschaft gesetzt werden kann. Sind doch die "zentralen Kategorien der künstlerischen Konstruktion (...) übersetzbar in gesellschaftliche"[4] und das "Organisierte der Werke ist gesellschaftlicher Organisation entliehen".[5]

---

1) Schönberg: Harmonielehre, Universal Edition 1922, S.493
2) T.Kneif, Musiksoziologie, Musik-Verlag H.Gerig, Köln 1975, S.120
3) C.Dahlhaus, Grundlagen der Musikgeschichte, H.Gerig, Köln 1977, S.135
4) Adorno: Vermittlung, in: Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt 1977, S.247
5) Adorno, a.a.O.

Diesen Ansatz einer Musiksoziologie, der den gesellschaftlichen Gehalt von Musik und Ästhetisches als auch Soziologisches miteinander verbunden sieht, soll auch hier Anwendung finden.

"Nach Adorno ist die intern musikalische Entwicklung, ohne daß die Komponisten sich dessen bewußt sein müßten, Ausdruck, Reflex oder Niederschlag der gesellschaftlichen Gesamtentwicklung. Was sich im Inneren der Werke zuträgt, verhilft zur Erkenntnis dessen, was sich geschichtlich ereignet. Gerade dadurch, daß sich die Komponisten (...) der 'Tendenz des Materials' anzuvertrauen suchen, sagen sie ein Stück Wahrheit über die Gesellschaft, in der sie leben, und zwar genauer und triftiger, als sie es durch unmittelbare, naive Darstellung vermöchten."[1)]

Einer solchen Musiksoziologie kommt es auf den Gehalt von Musik an, "wie Gesellschaft in Musik erscheint, wie sie aus deren Textur herauszulesen ist".[2)] Der Gehalt von Kunst, von Musik, ist ihre Wahrheit. Musiksoziologie wird folglich bestrebt sein, diesen Gehalt zu erfassen. Der Gehalt eines Musik-Kunstwerks - seine Wahrheit - ist nicht aus der subjektiven Idee, der Intention des Künstlers, herauszulesen, sondern ist "Extrapolation des Unauflöslichen".[3)] Musiksoziologische Ansätze, die nun versuchen, empirische Rezeptionsforschung oder sozialhistorische Forschung zu bestimmten Werken anzustellen, werden sich einer solchen Wahrheit nicht einmal annähern können. Erstere versucht, durch empirische Studien zu Ergebnissen über musikalische Einstellungen und Verhaltensweisen einer bestimmten Population zu kommen[4)];

---

1) C.Dahlhaus, a.a.O., S. 182
2) Adorno: Musiksoziologie, ders.; a.a.O., S.257
3) ders.: Ästhetische Theorie, Frankfurt 1973
4) Vgl.z.B.: K.Blaukopf: Neue musikalische Verhaltensweisen der Jugend, Schott 1974 - und/oder H.C.Schmidt: Jugend und neue Musik, Auswirkungen und Lernprozesse auf die Beurteilung Neuer Musik durch Jugendliche

die andere entwickelt aus ihrem jeweiligen sozialhistorischen Zusammenhang Einschätzungen zu Werken, die eine Mischung von Kompositionsanalyse, Beschreibungen zur Aufführung, zu Publikumsreaktionen und politischen Stellenwert der Komposition darstellen bzw. ökonomische Bedingungen der Produktionen nachzuweisen suchen.[1)]
Eine Musiksoziologie, der es um die Wahrheit eines Musik-Kunstwerkes geht, stützt sich auf eine 'Vermittlungsanalyse'. Dies bedeutet, daß die Vermittlung von Musik und Gesellschaft, im Musik-Kunstwerk selbst aufzufinden sein wird. Dies darf aber nicht so gedacht werden, daß die Gesellschaft direkt in den Kunstwerken sichtbar wird, denn damit "wäre kein Unterschied zwischen Kunst und empirischen Dasein"[2)]; sondern Gesellschaft wird sich über die in dem Musik-Kunstwerk herrschenden Formgesetzlichkeiten zeigen. Der Sinn von Musik liegt in ihrem inneren Zusammenhang. Die ästhetischen Teilmomente des Musik-Kunstwerks weisen über den Raum des Kunstwerks hinaus, obwohl sie im Kunstwerk selbst angesiedelt sind.[3)]

Der für die Vermittlung von Musik und Gesellschaft entscheidende und im Musik-Kunstwerk selbst aufzufindende Wahrheitsgehalt "kann kein Gemachtes sein"[4)], und präsentiert sich auch nicht als gegenständlicher Inhalt. Wie kann man sich aber diesem ästhetischen Problem annähern? Der hier vorgeschlagene vermittlungsanalytische Ansatz der Musiksoziologie hätte sich auf die Textur einer Musikproduktion zu konzentrieren, wobei Textur eben nicht nur die Notation, und das aus ihr Ersichtliche meint, sondern auch all das, was darüber hinausweist.[5)]

---

1) Vgl. Musik gedeutet und gewertet, dtv 83, und/oder Verwaltete Musik, Hanser 71, und ebenfalls andere musikwissenschaftliche und musiktheoretische Werksanalysen
2) Adorno, Musiksoziologie, S.241
3) ders.: Philosophie der neuen Musik, S. 121
4) ders.: Ästhetische Theorie, S.198
5) Was dies im einzelnen meint, wird in II.2.näher ausgeführt

Als Schlüssel mag ferner die Technik dienen: Technik der Komposition, Technik der Ausführung, Technik der Aufführung sowie technisches Umfeld der Produktions- und Rezeptionsrealität. Denn technische Fragen sind "immer zugleich auch ein Mehr als Technik (...), daß also die technische Analyse, indem sie strenge technische Analyse bleibt, doch nicht bei Bestimmung technischer Sachverhalte und Zusammenhänge immer zugleich auch geistige Sachverhalte und Zusammenhänge treffen sollte."[1)]

Das bedeutet für eine Vermittlungsanalyse, daß sie, um sich dem Wahrheitsgehalt eines Musik-Kunstwerkes anzunähern, eine Analyse der Notation auch nach ihren technischen Standards, eine Beschreibung der Aus- und Aufführung, der Präsentation in Beachtung der Notation und des gesellschaftlichen und damit auch technischen Umfelds zu leisten hat. Damit wird gezeigt, daß es notwendig ist, sich nach Anlehnung an Gegebenheiten, wie Notation und Präsentation, ein 'Darüberhinaus' erfolgen muß, um mit Hilfe philosophischer Reflexion sich solchen ästhetischen und gesellschaftlichen Problemen anzunähern.[2)] Der Wahrheitsgehalt von Kunstwerken ist das Rätselhafte an ihnen und verlangt nach seiner Lösung. Nur wird damit etwas nicht einzulösendes vorgeschlagen, denn Kunstwerke verändern sich durch ihre eigene Geschichte. Kunstwerke verändern sich im Licht der jeweiligen Geschichte. So kann es nur eine Annäherung an des Rätsels Lösung geben, und das ist anhand der Technik, "Technik als (...) die bestimmbare Figur des Rätsels an den Kunstwerken rational und begriffslos in eins."[3)]

---

1) Adorno, Disput zwischen ihm und Metzger, in H.K.Metzger: Musik wozu?, S.91
2) Adorno, Ästhetische Theorie, S.193
3) a.a.O., S.317

2.2. Technik aktueller Musikproduktionen

Was kann im Zusammenhang mit einer aktuellen Musikproduktion als Technik verstanden werden? Es gibt eine Technik der Komposition, eine der Ausführung, eine der Aufführung und ein technisches Umfeld der Produktions- und Rezetionsrealität. Welche dieser Techniken bietet nun den Schlüssel zu dem Rätsel des Kunstwerks, seinem Wahrheitsgehalt?
Der vermittlungsanalytische Ansatz der Musiksoziologie wird sich auf das konzentrieren, was im Musikwerk selbst begründet ist und das versuchen aufzuspüren, was darüberhinausweist. Das bedeutet, daß die Techniken der Ausführung und Aufführung, die ja doch überwiegend solche der Kommunikation, der Übermittlung sind, bei der Suche nach dem Wahrheitsgehalt nicht weiterhelfen können, da sie dem Kunstwerk äußerlich sind. Aus heutiger Sicht gestaltet sich die Suche nach den dem Kunstwerk äußerlichen oder dem Kunstwerk zugehörenden Techniken bei klassischen Werken insofern übersichtlicher als bei aktuellen, da beispielsweise der Einsatz eines Mikrophons als ein technisches Mittel, bei klassischen Werken[1] als ein Medium der Übermittlung nicht aber als eines der Konstruktion gesehen wird. Wo hingegen bei aktuellen Musikproduktionen der Trend immer mehr dahin geht, das soziale Umfeld mit einzubeziehen, d.h. keine Schranken zwischen Kunst und Technik, Arbeit und Alltagsleben zu errichten, sondern vielmehr für Aus- und Aufführung genaue Anweisungen zu geben, und somit die Variationsbreite jeder einzelnen Komposition einem 'geplanten Zufall' zu übergeben und so die Reproduktion, und eben nicht nur den musikalischen Sinn zu komponieren. Elektroakustische Geräte[2] werden in das Instrumentarium integriert, gehören also

1) Z.B. von Beethoven und Mozart
2) Wie: Mikrophon, Verstärker, Lautsprecher, Mischpult etc.

immer mehr zur Konstruktion des Materials selbst, und dienen eben nicht mehr nur der Übermittlung. Denn die beispielsweise für Schallplattenaufnahmen simulierten Aufführungen klassischer Werke sind durch Schnitt, Montage und Verhallung so bearbeitet und verändert, daß die technischen Medien eine Übermittlung einer Partitur im Anlehnung an einen Realklang liefern, aber dem Werk dabei äußerlich und damit fremd bleiben müssen. Hierin zeigt sich die Problematik von Werken, die nicht als Lautsprechermusik im Sinne einer zu konservierenden Tonträgermusik komponiert aber in eine solche geändert wurden. So kann man während einer 'Realaufführung' Einsätze verschiedener Instrumentengruppen oder Soloinstrumete visuell verfolgen, in der technischen Übermittlung dies aber kaum durch Aufnahmeverfahren und Verstärkung einholen; letzteres kann aber nicht dem Charakter eines Stückes gerecht werden, welches für eine Realaufführung konzipiert wurde. Ein solches Werk wird nun dem heutigen konsumierenden Hörer oft sogar unter Einsatz von Verfremdungstechniken als technische Reproduktion mundgerecht dargereicht.

Im Gegensatz dazu sind bei den aktuellen Musikproduktinen Offenheit und Flexibilität unter den momentanen Gegebenheiten in die Konstruktion der Komposition eingebaut. Der Vorwurf der Rezipienten, eine aktuelle Musikproduktion sei unorganisiert und beliebig, resultiert dabei oft aus einer Unkenntnis über die Kompositionsstrukturen und dem Verhaftetsein im Traditionellen. Der Begriff der 'neuen Einfachheit' hält Einzug in die Auseinandersetzung mit der neuen Musik und wird sowohl durch die analytische Beschäftigung mit dieser Musik als auch daran zu prüfen sein, wie über diese Musik gesprochen und gedacht wird.[1)]

1) Vgl. Kolleritsch, Otto: Zur Wertbesetzung des Begriffs der 'Neuen Einfachheit', in ders.: Zur 'Neuen Einfachheit' in der Musik, Wien/Graz 1981, S.15

Die vom Künstler angewandten Organisations- und Konstruktionsprinzipien sind entsprechenden gesellschaftlichen Organisations- und Konstruktionsweisen entliehen, sodaß künstlerische Konstruktionen der Kunstwerke auf gesellschaftliche verweisen. Dies kommt dadurch zustande, daß der innere Zusammenhang eines Werkes durch Anwendung einer künstlerischen Konstruktion, der Form, das Rohmaterial zum Material der Komposition werden läßt, womit Form einer Kunstproduktion Ausdruck einer künstlerischen und auch gesellschaftlichen Technik ist.
Für den vermittlungsanalytischen Ansatz der Musiksoziologie, die sich dem gesellschaftlichen Gehalt eines Musikwerks zu nähern sucht, ergibt sich hieraus, daß an der Technik der Komposition, nicht aber - oder nur begrenzt - an den übermittelnden Techniken der Aus- und Aufführung anzusetzen ist. Worin liegt nun die Bedeutung der Kompositionstechnik oder die Technik der Konstruktion aktueller Musikproduktionen für die Musiksoziologie? Ganz sicherlich nicht in einem erzwungenen Wiedererkennen bekannter und tradierter Kompositionsstandards und ihrem einhergehenden gesellschaftlichen Zusammenhang. Vielmehr wird Musiksoziologie, die den gesellschaftlichen Gehalt von Musik, - "der wort- und begrifflosen Kunst"[1] - entziffern will, am Bereich der Technik ansetzen, wobei dieser Ansatz auch den Weg zu einer 'musikalischen Inhaltsanalyse' eröffnen könnte. Da Musik aber keinen "unmittelbar gegenständlichen Inhalt hat, (müßte eine) materiale(n) Dechiffrierung von Sachverhalten (in) der 'Form' (...) bestehen."[2] Technik oder künstlerische Konstruktion als das Handwerkszeug des Komponisten, das Form konstruiert, bietet somit den geeigneten Ansatzpunkt über technische Befunde den musikalischen Sinn[3] zu erschließen, der sich durch den

1) Adorno: Vorlesungen zur Ästhetik 1967-68, S.91, H.Mayer Nachfolger Zürich 1973
2) ebda, S.94
3) Interpretationsanalysen Anton Webern, op.3 und op.12 in: Adorno: Gesammelte Schriften (zit.GS), Band 15, S.253

inneren Zusammenhang des Werks konstituiert und als seinen Gehalt gesellschaftliche Wahrheit aufscheinen läßt.
Obwohl Sinn, Gehalt, Wahrheit und Technik nahe beieinander liegen, sind sie dennoch nicht identisch. "Daß in der Musik Gehalt und Technik identisch und nicht-identisch seien, sagt nicht weniger, als daß der Begriff der Technik seine eigene Dialektik einschließt. Auf diese verweist (...) des Wort Kompositionstechnik."[1)]
Das aktuelle Musikkunstwerk nimmt immer mehr auch die Techniken in sein Werk auf, die sich in der gesamten technischen Entwicklung der Gesellschaft ausgebildet haben. Diese Art der Technik rangiert als Rohmaterial und ist nicht mit einer Konstruktions-, oder früheren Kompositionstechnik zu verwechseln. Woran ist eine solche Technik zu erkennen, woher entwickelt sie sich, oder tritt sie sprunghaft auf?
Eine der handwerklichen Praktiken der Komponisten sei an dieser Stelle genannt, es ist die Zwölftontechnik. Sie setzte das Ende der Tonalität. War es in der Tonalität noch so, daß ein Bezugszentrum durch die Tonart gegeben war, in dem im traditionellen Sinne die vertikale - die harmonische- und die horizontale - die melodische - Ordnung des Materials auf eine Tonart hin ausgerichtet war, so versuchte man gegen Ende des 19.Jahrhunderts, den abgenützten tonalen Kompositionsweisen etwas entgegenzusetzen. Der Bezug von Tönen auf eine zugrundeliegende Basis - die Tonart - wurde in ein Prinzip verwandelt, in dem alle zwölf Halbtöne einer Oktave gleichberechtigt waren. Der Zwang zu einer Veränderung, die künstlerische Notwendigkeit, eine andere Technik zu entwickeln, hätte auch schon im 16.Jahrhundert entstehen können.[2)] Das

1) Adorno: GS Bd.16, S.230
2) Vogt, Neue Musik seit 1945, Ph.Reclam jun., Stuttgart 1972, S.105

bedeutet, daß die Voraussetzungen, obwohl sie schon früher da waren, erst 300 Jahre später von mehreren Komponisten[1] genutzt wurden. Dies kann als Tendenz dafür gesehen werden,daß die Entwicklung einer'neuen Technik' nicht als ein individuelles Empfinden und Bestreben eines Komponisten, sondern vielmehr als ein gesamtgesellschaftliches Phänomen gesehen werden muß.[2]

Die in der heutigen Gesellschaft relevante Technik ist die Aleatorik,[3] die gegenwärtig ihren Höhepunkt zu finden scheint. Auch sie trat nicht sprunghaft auf, sondern hätte ebenfalls grundsätzlich schon zu einer früheren Zeit weiterentwickelt werden können. "Das aleatorische Prinzip stellt den Versuch dar, neben dem Element der Nowendigkeit das Element des Zufalls in die Komposition einzubeziehen. (...) Schon die Entscheidung darüber, ob ein Wiederholungszeichen berücksichtigt werden soll oder nicht, ist ein aleatorischer Vorgang (...) Der Komponist überläßt die Entscheidung darüber dem Spieler, aber auch dieser wird sie nicht ein für allemal fixieren, sondern von den Umständen abhängig machen."[4]

Die häufig geäußerte Kritik, die Aleatorik sei beliebig und geschichtslos, ist nicht haltbar, gibt es doch Beispiele aus der Geschichte, in denen sich aleatorische Ansätze zeigen. Ein Beispiel ist die Wiederholungsmöglichkeit. Sie verweist auf frühere Aufführungsmöglichkeiten. Im Barock erwartete man, daß bei Motivwiederholungen oder einem Dacapo eine Auszierung vorgenommen wurde, in der Klassik verwies eine Fermate den Solisten darauf, eine Kadenz auszuführen. Diese Beispiele zeigen das Auftreten aleatorischer Prinzipien in verschiedenen historischen Situationen.

---

1) Eben nicht nur Schönberg, sondern auch z.B.Hauer (1883-1959) der einen Katalog von Zwölftongruppen entwickelte; vgl. Vogt, S.107
2) In diesem Fall wurde einerseits das hierarchische Prinzip der Tonalität abzulösen versucht, andererseits wurden durch die Grundprinzipien der Zwölftontechnik andere Zwänge auferlegt
3) Außer Musiktheater und elektronischer Musik
4) Vogt, Neue Musik seit 1945, S.113

Generell kann man in der Geschichte der Variationspraxis, als ein aleatorisches Prinzip deuten, welches sich in einer Spannung zwischen Fixierten und Freiem zeigt. Dabei wurde der antithetische Pol des Freien in der jüngsten Geschichte immer freier. Das Fixierte ist an eine Grundstruktur gebunden, die ihren Niederschlag in einem Notentext findet. Aleatorische Varianten beziehen sich auch auf die instrumentale Besetzung und die Zeitdauer; Wiederholung und Verkürzung sowie Koordination der Einzelstimmen sind dem einzelnen Spieler überlassen. Eine andere Art der Aleatorik zeigt sich darin, daß "der zu spielende Notentext (...) aus der Kombination verschiedener Vorlagen jeweils neu erarbeitet werden"[1] muß.
So steckt in dem aleatorischen Prinzip stets eine Grundstruktur, die Freiheit, Offenheit und Felxibilität ermöglicht. Allerdings sind nach einem Jahrzehnt aleatorischer Praxis verfestigte Interpretationsstile zu beobachten, die drohen, dieses flexible Prinzip zum Erstarren zu bringen. Dies liegt vor allem mit daran, daß es nur wenige Interpreten neuer Musik gibt, die ihrerseits einen festen, um nicht zu sagen: individuellen Stil verfolgen.

Ein anderes Phänomen neben dem der Aleatorik ist das der 'neuen Klangwirkungen'. Sieht man von der elektronischen Musik ab, so wird heute immer mehr versucht, neue Klangwirkungen dadurch zu erreichen, daß traditionelle Instrumente untraditionell behandelt werden. Bekannte Beispiele sind das 'präparierte Klavier' - nach John Cage - oder das Musizieren auf einzelnen Instrumententeilen, wie etwa: Mundstücke von Blasinstrumenten, Resonanzkörper von Streichinstrumenten etc.

---

1) Vogt: Neue Musik, a.a.O., S. 116

Faßt man Musik als "durch den Schall sich äußernde Kunst"[1] auf, muß man konzedieren, daß sie alle Schallquellen heranzieht, die sie künstlerisch nutzen kann. Um nun alle diese Schallquellen notieren zu können, wird eine neue Notation notwendig, über die keine absoluten Vereinbarungen vorliegen, sondern die einer genauen Erklärung seitens des Komponisten bedürfen; oftmals beanspruchen diese Erklärungen einen größeren Raum als der eigentliche Notentext.
Die Auseinandersetzung mit einer aktuellen Musikproduktion wird folglich zu allererst an der Notation und ihren einführenden Bemerkungen ansetzen. Dabei werden aus ihren immanenten, die Produktion determinierenden Formgesetzlichkeiten, gesellschaftlich-soziologische Folgerungen gezogen werden. Das bedeutet, daß die die Musikproduktion konstituierende Technik transparent gemacht werden muß. Daß dazu notwendige Analyseinstrumentarium soll dabei aber nicht ein angelegter Analysemaßstab sein, sondern aus der Notation heraus entwickelt werden.

2.3. Zur Analyse von Musikproduktionen

Die Analyse aktueller Musikproduktionen wird an dem Resultat des kompositorischen Prozesses ansetzen und versuchen, Strukturen zu erfassen, an denen sich interpretierende Reflexionen anschließen werden. Musiksoziologie, die nun Aussagen zu dem Verhältnis von Musik und Gesellschaft machen, genauer, die den gesellschaft-

1) Vogt: Neue Musik, a.a.O., S.126 f.

lichen Sinn der Musikproduktion entschlüsseln will, wird eine solche Analyse stellen müssen.

Wie sollte man bei dieser Analyse vorgehen?
Ein Musik-Kunstwerk hat zwei Hauptkonstituentien: den Notentext und das Klangphänomen. Was bedeutet das für die musiksoziologische Interpretation, die nicht nur das Fixierte analysiert, sondern auch das Klangphänomen beachtet? Eine musiksoziologische Vermittlungsanalyse erfordert den Zusammenschluß von Hören, Analysieren und Interpretieren; denn "hören heißt nicht analysieren, die vom Hören abgespaltene Analyse wäre musikfremd; aber ohne die Arbeit und Anstrengung der Analyse wird umgekehrt nicht richtig gehört."[1)]
Hierbei deutet sich schon das musiksoziologische Grundproblem der Sprache an; denn es gilt eine Sprache zu finden, die dem Gegestand gerecht wird.
Die Analyse wird sich, um nicht ein verzerrtes Bild entstehen zu lassen, davor hüten müssen, alte Terminologien zu verwenden. Der Sprache "entstammen nicht nur die Fachbegriffe, die gesamte Denkweise wird von ihr in schwer zu reflektierender Weise struktiert."[2)] Für die Analyse einer aktuellen Musikproduktion bedeutet dies, daß neue Fachwörter erst gebildet werden müssen.

Eine weitverbreitete musiktheoretische Analyseform, die aus einem alten Musikverständnis stammt, setzt Harmonik, Melodik, Rhythmik und Form als spezielle Kristallisationspunkte fest, und steht damit für ein historisch begrenztes und vergangenes Musikdenken.[3)] Würde man versuchen, diese vier Grundparameter an eine neue, aktuelle Musikproduktion anzulegen, würde ein solcher Ansatz dem

1) Adorno: Anweisungen zum Hören neuer Musik, GS 15, S.222, Suhrkamp 1976
2) Karkoschka, u.a.: Analysen, Text, Musikverlag G.F.Döring, Herrenberg 1976, S.11
3) Karkoschka, a.a.O., S.21

Werk nicht gerecht werden können, sucht er möglicherweise Konstituentien in einem Werk auf, die dieses nicht enthalten kann und will.
An dieser Stelle seien noch zwei andere sprachliche Annäherungen an ein Werk aufgeführt. Beide setzen im Vergleich zu dem obig traditionellen nicht an solchen Detailstrukturen an, sondern versuchen sich weiträumiger.
Die erste Annäherung sieht ein Kunstwerk als ein Nacheinander von Schichten: Den Vordergund bietet der äußere Klang, der dem rein sinnlichen Hören zugänglich ist, da er sich durch Klangfarben, im Laut und Leise, Hell und Dunkel, Schnell und Langsam charakterisiert. Weitere Schichten sind das Tongefüge (der Mittelgrund) und der inner-, über- und transmusikalische Gehalt im Sinne eines Ausblicks "die das Werk wie durch rückwärtige Fenster gewährt."[1)]
In diesem Ansatz zeigt sich die Einsicht in die Notwendigkeit, ein musikalisches Kunstwerk als ein mehrdimensionales aufzufassen. So läßt sich die Mannigfaltigkeit von Methoden musikalischer Analyse und Werkbetrachtung und der Streit um die alleinige Kompetenz darauf zurückführen, "daß die eine diese, die andere jene Schicht ins Auge fassen"[2)]. Dabei könnten sich die Methoden vertragen, würde jede nicht mehr als Teilansicht sein wollen.

Analysen des Klanges und der Form, stilpsychologische und geistesgeschichtliche Deutungen, die Untersuchung der Symbole und rhetorischen Figuren - all das könnte sich ergänzen, sollte aber nicht den Anspruch der alleinigen Analyse haben.

---

1) Wiora, W.: Die Werkbetrachtung und das innere des musikalischen Kunstwerks, S.615, in: Schumacher, Gerhard: Zur musikalischen Analyse, Wissenschaftliche Buchgeselleschaft, Darmstadt 1974; Wiora sieht es als ein vereinfachendes Bild, was jedoch den Vorteil hat, nicht in doktrinäre Enge zu verfallen.
2) Wiora, a.a.O., S. 615

So befaßt sich die traditionelle Analysemethode auf der Basis der vier Kristallisationspunkt Harmonik, Melodik, Rhythmik und Form lediglich mit dem Tongefüge, dem Mittelgrund, eines Musikwerks, d.h. diese Form der Analyse beschränkt sich auf das Fixierte, die Notenschrift, und vernachlässigt das Klangphänomen und weist auch nicht darüber hinaus.
Ein Ansatz, der ganz anders vorgeht, versucht drei Sachgebieten einer Konposition nachzugehen. Ohne einem den Vorzug zu geben, sollen sie entsprechend dem jeweiligen Werk eine für dieses bestimmte Gewichtung erfahren. Die Sachgebiete sind: interne Strukturen, Entstehung von Musik und ihre Edition, Bedeutung und Funktion der Musik, wird für jedes Sachgebiet eine andere Methodik hinzuziehen müssen. Für die internen Strukturen wird eine musiktheoretische, für Entstehung und Edition eine musikwissenschaftliche und für die Bedeutung und Funktion eine hermeneutische Methodik benötigen. Karkoschka[1] appelliert daran, daß nicht eine dieser Methoden alleine angewandt werden dürfe und macht darauf aufmerksam, daß unsere musiktheoretischen Begriffe und Systeme keine überzeitlichen Naturphänome sind, sondern "unter bestimmten Voraussetzungen und in bestimmten Zeiträumen entstanden (sind); sie gelten deshalb nur für eine bestimmte Musik."[2]

Durch die den Analysen zugrundeliegenden Methodiken wird es einsichtig, daß mit jeder Methodik und der durch sie intendierten Zielrichtung eine bestimmte Terminologie verbunden ist; denn Analyse ist ohne Sprache nicht möglich. Das besondere Problem der Analyse von Musik ist, daß Musik selbst ein begriffsloses Wesen ist; nur über die Bennenung ihrer Konstituentien und deren gesellschaftlichen Zusammenhang wird gesellschaftlicher Sinn transparent.

---

1) Karkoschka, selbst Komponist und Verfasser theoretischer Schriften.
2) Karkoschka, a.a.O., S.10

Die Annäherung an den gesellschaftlichen Sinn, die gesellschaftliche Wahrheit, sollte sich nicht nur mit einer der folgenden Komponenten: Hören, Notentext-Analyse, Ausführungs- und Aufführungskritik, beschäftigen dürfen. Vielmehr wird der Zusammenschluß all dieser Komponenten nötig sein, um sich dem gesellschaftlichen Sinn des mehrdimensionalen Phänomens Musik zu nähern.
Adornos zentrales musiksoziologisches Problem hierbei ist die Vermittlung. Seiner Ansicht nach führt primär die "technische und physiognomische Analyse"[1] zum musikalischen Sinn und läßt Schlüsse auf Gesellschaftliches zu. Dabei darf man aber nicht bei erstarrten soziologischen Kategorien oder dem von Konservatorien und Musikwissenschaft verbreiteten offiziellen Musikbegriff verharren. "Die Zukunft der Musiksoziologie wird wesentlich von der Verfeinerung und Reflexion der musikanalytischen Methoden selber und ihrer Beziehung auf den geistigen Gehalt abhängen, der nur vermöge technischer Kategorien in der Kunst sich verwirklicht."[2]
Adorno sieht als notwendiges Moment musiksoziologischer Erkenntnis den 'physiognomischen Blick' für den gesellschaftlichen Ausdruck künstlerischer Formensprachen.[3]
In diesem theoretischen Anspruch liegt eine Diskrepanz die bei Adornos praktischen Analysen evident wird.
Im Begriff 'Formensprache' deutet sich bereits an, daß einem Werk eine bestimmte Form aufgezwungen wird, welche diesem durchaus fremd sein kann. So bemerkt er selber am Ende einer seiner Interpretationsanalysen, daß die von ihm ausgewählte Sprache dem Werk nicht ganz gerecht werden konnte, und sagt: "Zu Anfang sagte ich Ihnen, zur gröbsten Orientierung, in den Stücken kämen keine tradionellen Formen mehr vor. Nun habe ich Begriffe wie Sonate,

1) Adorno, S.12, in: Ideen zur Musiksoziologie, in ders.: GS 16, Musikalische Schriften I - III, Suhrkamp, Frankfurt 1978
2) Adorno, a.a.O., S.12
3) ders.: S.18

Durchführung, Lied gebraucht. Mit Recht werden sie erwarten, daß ich den Widerspruch erkläre. Beim Versuch dazu nenne ich Ihnen vielleicht ein wesentliches Prinzip neuer Musik insgesamt. Indem sie nämlich die traditionellen Formen vermeidet, bewahrt sie diese auf. Noch die freiesten und unschematischsten Gebilde enthalten die Spur geschichtlicher Tektonik. Analyse kann das aufdecken und Interpretation muß daran anschließen."[1)]

Die geschichtliche Tektonik soll durch die Analyse aufgedeckt werden. Wie wird eine solche Analyse aber nun vorgehen können und wo wird sie ansetzen, wenn man sich der beiden Seiten eines Musikwerkes bewußt ist? Einerseits spiegelt Musik ihre Zeit oft kritisch wieder, womit sie als ein Korrektiv des Bestehenden gesehen werden kann, welches gleichzeitig "das Bild einer besseren Welt entwerfen"[2)] kann. Auf der anderen Seite aber wird Kunst, da sie keine Ausnahmestellung in der 'verwalteten Welt', dem Kapitalismus und der Industriegesellschaften einnimmt, sondern wie "jedes Produkt einer Waren- und Tauschgesellschaft, selber zur Ware".[3)]

Wie soll nun eine Analyse von Musikproduktionen verfahren, die ihre Ergebnisse nicht in einen gesellschaftlichen Nutzen-Zusammenhang stellen möchte?

Einer solchen Analyse geht es darum, das Gesellschaftliche einer Musikproduktion im Musikwerk selbst aufzufinden, ihr wird es um die Vermittlung von Musik und Gesellschaft gehen.

Interessant ist nun zu sehen, ob Adorno[4)] diesen theoretischen Anspruch praktisch in seinen Analysen einlöst.

---

1) Adorno: Interpretationsanalysen; Anton Webern: Sechs Bagatellen für Streichquartett op.9, GS 15, Komposition für den Film: Der getreue Korrepetitor, S.279

2) Rummenhöller,, Peter: Einführung in die Musiksoziologie, Heinrichshofen's Verlag Wilhelmshaven/ Locarno/Amsterdam 1978, S.75

3) ibid

4) Adorno, zB.in den: Interpretationsnalysen Neuere Musik; Anton Webern: Lieder op3 und op.12, in: ders.: GS 15, a.a.O., S.252

Rummenhöller und de la Motte verneinen dies und begründen dies auch. De la Motte findet Adornos "Versenkung ins Ganze einer Komposition oder eines kompositorischen Lebenswerkes (...) auf höchstem Niveau zeitlos, bleibend gültig"[1] gelungen. Weit unterhalb des "imponierenden Niveaus" liegen aber "die Abschnitte in Adornos Schriften, die auf den Notentext präzise eingehen, Detailuntersuchungen vornehmen, den Formverlauf eines Satzes Schritt für Schritt, Takt für Takt nachkomponieren".[2] De la Motte weist exakt an mehreren Beispielen nach, daß Notentextanalysen für Adorno Pflichtübungen waren, die er uninspiriert nachgereicht hatte, und inhaltlich fehlerhaft schematisch darstellt.[3] Adornos wesentliche Fähigkeit ist es, Musik entsprechend ihrer künstlerischen Essenz zu hören und zu benennen. De la Motte vermutet, daß jemand, der Musik so hört und versteht "aber am Notentext versagt, der aussterbende Typ des Dilettanten (sei), der einst die Musikkultur wesentlich getragen hat und dessen Aussterben wir bitter zu beklagen haben".[4]

Dennoch wird für de la Motte Adorno auch dort verehrungswürdige Autorität bleiben, "wo es kein 'fis', und kein 'Takt 17' gibt".[5] So sind de la Mottes Ausführungen nicht als Adorno-Kritik, sondern als allgemeine Kritik eines Analyseverfahrens zu verstehen, wobei er der Darstellungsweise zwischen Essay und Analyse keine Zukunftschancen gibt. Geht de la Motte bei der Auseinandersetzung mit Adornos Analyse bis in die kleinsten Notendetails, so versucht Rummenhöller, dem theoretischen Anspruch Adornos gerecht zu werden. Rummenhöller leistet nun, die seiner Ansicht nach von Adorno gestellt Forderung,

---

1) Motte, de la Dieter: Adornos musikalische Analysen, in:Adorno und die Musik, in Studien zur Wertforschung, Kolleritsch, O. (Hrsg.), Graz 79
2) de la Motte a.a.O., S.53
3) ebda, S.63
4) ibid s.63
5) ibid, S.60

"ein Stück weit die notwendige Detailarbeit gesellschaftlich-musikalischer Analyse in Angriff zu nehmen".[1] Rummenhöller demonstriert, daß die Werke zweier Komponisten - Bach und Scarlatti -, die zur selben Zeit und unter denselben gesellschaftlichen Verhältnissen leben, sich auf das gleiche Tonsystem stützen und sich ähnlicher Strukturen[2] bedienen, auf ihren gesellschaftlichen Gehalt hin befragt zwei völlig verschiedene Aussagen zu machen. Seine Vorgehensweise stützt Adornos These, daß man an jeder Stelle eines Werkes mit der Analyse ansetzen könne. Rummenhöller führt überzeugend vor, wie zwei Komponisten mit den gleichen Mitteln des musikalischen Materials arbeiten. Er zeigt und führt aus, wie die Musik des Einen - Scarlatti - ihren "faszinierend kongruenten Eindruck ihrer Zeitgemäßheit übermittelt"[3], während der andere - Bach - einen Vorgriff auf eine spätere Gesellschaft machte und damit ein 'unzeitgemäßes Modell' vorstellte.[4]
Diese Aussagen können aber nur dadurch getroffen werden, daß Rummenhöller detaillierte Merkmale herausarbeitete. Hier wird deutlich und überzeugend dargestellt, daß eine dialektische Beziehung zwischen Einzelnem und Gesamten besteht.

Das Problem der Vermittlung von Musik und Gesellschaft spitzt sich da besonders zu, wo Musik keine eindeutige Zuweisung zur Gesellschaft erfährt. Vor der Zeit der bürgerlichen Gesellschaft war Deuten, Erklären und Beschreiben von Musik nicht nötig, denn der Künstler

1) Rummenhöller. a.a.O., S.76
2) Beispielsweise: Polyphonie oder Homophonie; vgl. Rummenhöller, S.81
3) a.a.O., S. 98
4) ibid, S.113, 114

war "noch in der feudal-absolutistischen ersten Hälfte des 18.Jahrhunderts Lakai, musikalischer Handwerker oder eine Art Gelehrter"[1], und seine Werke waren eindeutig zuordenbar. Anders in der bürgerlichen Gesellschaft, brachte sie doch den Künstlertypus des Genies hervor, der seine Werke als Produkte von Inspiration und höherer Eingebung, nicht aber als Folge von Gelehrsamkeit, Handwerk und Geschmack verstehen wollte. Schrieb der Komponist früher noch für ein bestimmtes Publikum, wird der Künstler heute immer mehr vor die Situation gestellt, für eine 'diffuse Hörerschaft' zu komponieren. Gab es früher noch feststehende Kompositonsregeln, wird heute damit wesentlich freizügiger umgegangen. Es herrscht die 'neue Einfachheit', die nahezu alles zuläßt, ohne dabei aber einfach und simpel zu sein. Die Schwierigkeit der Werkanalyse besteht vor allem darin, daß sie a posteriori vorgenommen wird - dann also, wenn sich bestimmte Stile bereits entwickelt haben. Der Versuch einen aufkommenden Trend in der Musik zu klassifizieren, wie 'Aleatorik', 'neue Einfachheit' ist wie "jede Klassifizierung von Kunst (...) der Versuch, Freiheit zu beschneiden."[2] Musikwerke werden in sich Bestimmungen ihrer Gesellschaft aufnehmen. Interessant ist es in diesem Zusammenhang zu sehen, wie sich die Deutungen und Wertungen ein und desselben Werkes im Lauf der Zeit verändern.[3] Es ist eindrucksvoll zu sehen, wie sich die Einschätzungen der Musikwerke im Laufe der Zeit verändern. Zu Lebzeiten der Komponisten gab es Einschätzungen der Kompositionen per Schriftwechsel mit den Zeitgenossen; dabei wurden die Einschätzungen der Zeitgenossen im engsten Kontext zu der Biographie des Künstlers gesehen. Dieser Ansatz

---

1) Rummenhöller, a.a.O., S.163
2) Rihm, Wolfgang: Die Klassifizierung der 'Neuen Einfachheit' aus der Sicht der Komponisten, S.82, in: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Zur 'Neien Einfachheit' in der Musik, Universal Edition, Wien/Graz 1981
3) Klüppelholz, W. Busch, H. (Hsrg.): Musik gedeutet und gewertet, Dokumente zur Rezeptionsgeschichte von Musik; Deutscher Taschenbuch-Verlag, Bärenreiter Verlag, Kassel/Basel/London, Juni 1983

änderte sich dann immer mehr hin zu einem gesellschaftssozialen und später zu einem stil-analytischen Ansatz, je größer die Distanz zu der Entstehungszeit der Komposition wurde.[1)]

Beurteilungen, wie z.B. Musik drücke Sehnsucht aus und bediene sich dazu des Mittels der Dissonanz erscheinen wenig fundiert[2)] und helfen einem vermittlungsanalytischen Ansatz nicht weiter; solche Beurteilungsweisen sind äußerlich und an das Werk herangetragen und haben ihren Ursprung in einer oft fragwürdigen Musik-Sozialisation, nicht aber im Werk selbst.

Ein anderer Ansatz ist der der 'interdisziplinären Korrespondenzanalyse', der unterschiedliche Analysemethoden wie statistische Analyse, Strukturanalyse, vergleichende Höranalyse, verhaltenswahrnehmungspsychologische Analyse, sozialpsychologische Analyse, kommunikationstheoretische Analyse nicht isoliert nebeneinander und völlig unabhängig, sondern je nach zu analysierendem Gegenstand integrativ angewandt sehen möchte.[3)]

Rummenhöllers analytisches Konzept gilt es nun in vergleichbarer Weise auch auf aktuelle Musikproduktionen anzuwenden. - Seit Adorno verstehen wir Musikanalyse in einem umfassenderen Sinne; dies geht mit dem Anspruch einher, daß es keinen Maßstab gibt, der an ein Musik-Kunstwerk von außen angelegt, diesem gerecht werden kann. Stattdessen wird man das Instrumentarium der Analyse neuartiger Musik so weit wie möglich aus der zu analysierenden Musik selbst entwickeln.[4)]

Eine weitere Schwierigkeit kommt noch hinzu, die an dem Verständnis des Begriffs 'Musik' liegt; denn auch der Begriff Musik hat sich in den letzten anderthalb Jahrzehnten

---

1) Am Beispiel Schubert ist dies besonders gut nachzuvollziehen.
2) Csipak, Kaoly: Zur Stellung der Musik in der gegenwärtigen Gesellschaft, S.194, in: Kneif, Tibor: Texte zur Musiksoziologie
3) Rauhe, H.: Die Funktion der Analyse in der Musikpädagogik, in Schumacher (Hsrg.): a.a.O., S.594 ff.
4) Karkoschka, a.a.O., S. 25

ausgeweitet. "Es fällt nicht nur alles Klingende darunter, sondern auch Nichtklingendes, etwa der semantische Gehalt sprachlicher Passagen; diese werden heute so komponiert wie ehemals die 'Stimme' eines Streichquartetts."[1)]

Analyse, die an solch neuen 'Musik'-Werken ansetzt, sieht sich vor Aufgaben gestellt, die von althergebrachten Verfahren gar nicht zu bewältigen wären. Hinzu kommt noch die Frage, ob es möglicherweise Werke gibt, die sich gerade einer Strukturananlyse verschließen wollen, indem eben nicht ein differenziertes Gebilde erstellt wird, sondern wie bei John Cage der Hörer in einem Meditationsrausch getaucht werden soll, was so viel wie die Paralyse der Strukturanalyse bedeuten muß.[2)] Strukturphänomene werden in jedem Musik-Kunstwerk enthalten sein und Analyse wird sie aufzufinden trachten - sei dies auch nur, um zu erkennen, daß die Strukturphänomene sich solch einer Analyse versperren.
Dabei ist es interessant, daß der Analysierende, der das interne Funktionieren der musikalischen Struktur erkennen und darstellen will, nur einen außerordentlich kleinen Spielraum in der Ausdeutung und Wertung analytischer Details hat und daß es nach gründlicher Auseinandersetzung mit dem Musikwerk kaum zu wesentlichen Unterschieden in den Auffassungen kommt.[3)]

Für solch ein analytisches Vorgehen ist wesentlich, daß man die aktuelle Musikproduktion zunächst als Gesamtkomposition angeht und sie dann erst in Strukturkomponenten

1) Karkoschka, a.a.O., S. 91
2) ders.: a.a.O., S. 91
3) ibid, vgl. S.26. Diese These Karkoschkas (a.a.O., S.26) konnte im WS 83/84 in der Veranstaltungen Zur Musiksoziologie am Liederzyklus Franz Schuberts Winterreise gestützt werden.

zu zerlegen versucht. Dabei ist ein Merkmal des musikalischen Denkens unserer Zeit, daß immer auch ästhetische und historische Voraussetzungen bewußt mitgedacht werden müssen. Dies ist als Folge zu sehen, daß es keine allgemein verbindlichen Grundlagen mehr gibt.

Einerseits ist also Strukturanalyse unabdingbar für Aussagen zur Vermittlung von Musik und Gesellschaft; d.h. Aussagen, die helfen ein Spiegelbild der Gesellschaft in der Musik zu sehen und gleichzeitig auch Korrektive der Gesellschaft aufscheinen zu lassen.
Andererseits kann Kunst oft angemessener erfahren werden, wenn die Bereitschaft vorherrscht, das Kunstobjekt als alleiniges Subjekt existent werden zu lassen und eigene Positionen und Konditionen aufzugeben. So ist kritische Reflexion "nicht immer die optimale Verhaltensweise dem Kunstobjekt gegenüber".[1] Letzteres bedeutet aber nicht, daß die Aufgabe eines kritischen Prüfens aufgegeben werden soll, sondern ist eher als eine Aufforderung zu verstehen, beides gleichermaßen zu üben.
Für eine werksadäquate Analyse aktueller Musikproduktionen bedeutet dies: Hören, Sehen, Lesen etc. sind nicht zu trennen, sondern gehören für eine intensive Beschäftigung mit dem Werk zusammen. Es gilt das Werk in seiner Gesamtheit zu erfassen, dann Detailanalysen über die technische Struktur herauszulösen, um hieraus Schlüsse über das Gesellschaftliche der Musik ziehen zu können.
Besonders flexibel geht Schnebel an die Werke Kagels heran.[2] Er löst aus den jeweiligen Werken Strukturen heraus, die als ein für das jeweilige Werk angemessenes Analyseinstrumentarium gelten könnten. Im Vergleich zu Rummenhöller formuliert Schnebel nicht eine Vermittlung von von Musik und Gesellschaft nachweisen zu wollen. Geht es bei einem Werk[3] um dessen konstruierte Zeitverläufe,

1) Karkoschka, a.a.O., S. 125, in: Nicht-Analysierbarkeit als willkommenes Nebenprodukt
2) Schnebel, Dieter: Mauricio Kagel: Musik Theater Film, Verlag DuMont Schauberg 1970 Köln
3) Sexteto de cuerdas

Polyphonie des Klanges und seine variable Dynamik und die Selbständigkeit des Interpreten, so ist in einem anderen Werk[1] das Klangphänomen mit seinen Cluster und Tonpunkten und dadurch, daß beide Ausführenden auf demselben Instrument agieren, werden auch ihre Aktionen und das Tonband gesondert beachtet. Hier werden die Variabilität der Aktionen als auch des Gesamtablaufs, die durch den mehrdeutigen Text bedingt sind, herausgearbeitet. Einleuchtend ist, daß bei einer Analyse auch der Titel des Werks ebenfalls recht hilfreich sein kann.
Bei einem anderen Werk für Renaissanceinstrumente entdeckte Schnebel zwei Kristallisationspunkte: den Kompositionsstil Heterophonie und die ausgewählten Instrumente. Nirgends wird der Anspruch einer Vermittlungsanalyse formuliert, dennoch werden für die besprochenen Werke zentrale Kategorien herausgearbeitet, die für eine solche Analyse hilfreich sein könnten. Sie zeigen auf, daß jedes Werk andere Grundparameter hat, die einen Ansatz zu einer Analyse liefern können, aber nicht als ein bereits vorgefertigter Kriterienkatalog an dem Werk überprüft werden sollen.

Eine musiksoziologische Vermittlungsanalyse wird an der Komposition über die sinnlichen Elemente des Hörens und Sehens und Lesens ansetzen, zentrale Elemente in dem Werk aufspüren und darüber hinausgehend das darin enthaltene Gesellschaftliche zu dechiffrieren zu versuchen.

---

1) Transición II für Klavier, Schlagzeug und zwei Tonbänder

2.4. Zur Argumentationsstruktur - Ein Überblick

> *"Das Wörterbuch, das uns tausend von Wörtern anbietet die wir beliebig zu Gedichten, (...) Briefen oder Speisekarten zusammenstellen können, ist sehr 'offen' (...), doch ist es kein Kunstwerk. Offenheit und Dynamik eines Kunstwerks bestehen hingegen im Sich-verfügbar-Machen für verschiedene Integrationen"*[1].

Vermittlungsanalyse setzt am 'inneren gesellschaftlichen Gehalt' (Adorno) des Kunstwerks an; denn gesellschaftliche Bestimmungen 'vermitteln' sich in die Immanenz des Kunstwerks hinein. Eine Vermittlungsanalyse muß daher bei der Musikproduktion, dem Musik-Werk selbst ansetzen. Die Musikproduktion ist Klangphänomen und durch Notation fixierter Klang zugleich. Beide Bestimmungen wird die Vermittlungsanalyse auch beim 'neuen Material', bei der aus dem 'Rohmaterial' gewonnenen Klangstruktur beachten müssen.

In einem ersten Schritt wird die Vermittlungsanalyse also die Elemente des Rohmaterials, die aus dem 'Sedimentierten' gewonnen sind, ausfindig machen und in ihrer Formierung zueinander durch die künstlerische Konstruktion (Bearbeitung) beobachten. Auf diesem Wege ergeben sich Einsichten in die spezifischen Grundparameter der Komposition. Damit sind Organisationsmuster der Klangproduktion gemeint, die sich tradierten Ordnungsmustern nicht eindeutig zuordnen lassen.[2]
Im weiteren dienen die Grundparameter als Instrumentarium,

---

1) Eco, Umberto: Die Poetik des offenen Kunstwerks, in: ders.: Das offene Kunstwerk, Suhrkamp, Frankfurt 1973, S.56

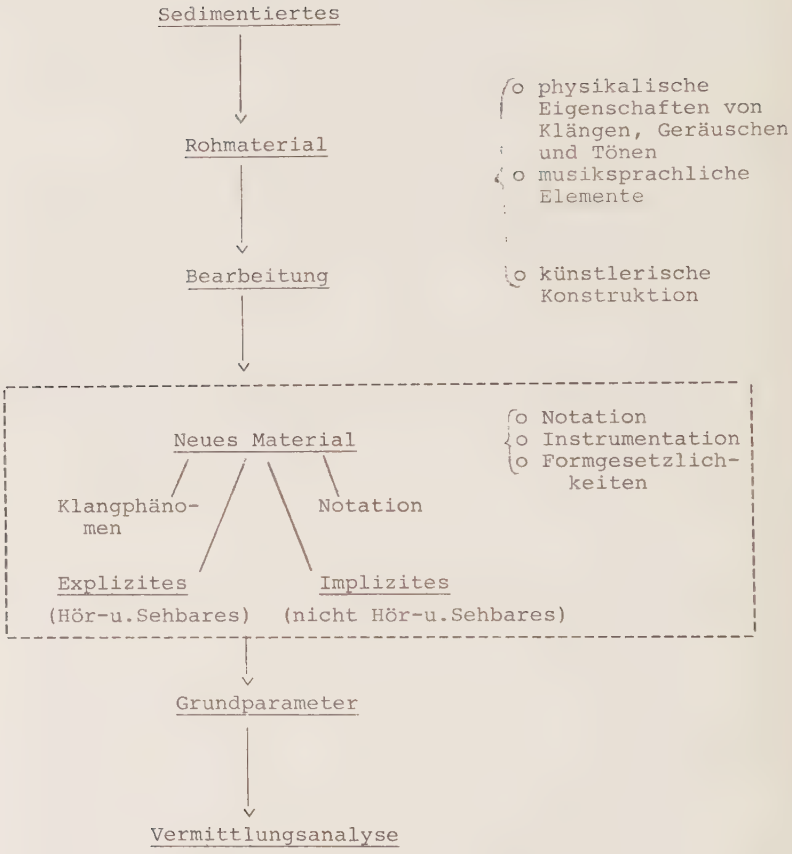
2) So ist es beispielsweise nicht dem Werk Mauricio Kagel's "atem" adäquat, die vom Tonband zugespielte Aufnahme der Geräusche des pensionierten Musikers, die in der Notation als eine unterhalb des Feldes verlaufende Linie notiert als Bordun oder als Kontrapunkt zu bezeichnen; denn damit wäre nur auf die Notation, nicht aber auf das Klangphänomen Bezug genommen. (s.Kap III, Kagel)

um aus dem neuen Material, am Expliziten ansetzend auch das Implizite[1)] der Musikproduktion zu finden. Die Einsicht in die Grundparameter und die Dialektik von Impliziten und Expliziten ist die Grundlage für Aussagen über den 'gesellschaftlichen Gehalt' des Kunstwerks.

Die Untersuchung muß hinsichtlich der Grundparameter und der Dialektik vom Impliziten und Expliziten in alle erreichbaren Details gehen, um den Aussagen über den 'gesellschaftlichen Gehalt' ihrerseits einen spezifischen Gehalt verleihen zu können. Das heißt: die Organisation der Musikproduktion wird bis in die kleinsten Segmente und deren Elemente hinein verfolgt um der Spezifika des gesellschaftlichen Gehalts inne zu werden. Das soll in der Analyse der folgenden Musikproduktion gezeigt werden.

---

1) siehe: Kap II, S.62


Sedimentiertes
Rohmaterial
Bearbeitung
o physikalische Eigenschaften von Klängen, Geräuschen und Tönen
o musiksprachliche Elemente
o künstlerische Konstruktion
Neues Material
o Notation
o Instrumentation
o Formgesetzlichkeiten
Klangphänomen
Notation
Explizites
(Hör-u.Sehbares)
Implizites
(nicht Hör-u.Sehbares)
Grundparameter
Vermittlungsanalyse

III. Untersuchung zweier aktueller Musikproduktionen

Vorbemerkung

Zentraler Gedanke der folgenden Untersuchungen ist der Versuch einer Vermittlungsanalyse anhand zweier Musikproduktionen. Beide Produktionen verbindet ein gemeinsames Thema: 'der Atem'. Interessant ist zu sehen, wie unterschiedlich beide Komponisten damit umgehen und was sie diesen Produktionen an schriftlich Fixiertem zugrundelegen.

In diesem Zusammenhang soll die einzelne Komponistenpersönlichkeit vernachlässigt werden, geht es hier doch primär um das künstlerische Produkt, welches Ausdruck der Gesellschaft ist und damit wiederum auf Gesellschaftliches zurückwirkt. So wird der Ausdruck eines subjektiv vereinzeltem Komponisten auch immer Teil des Gesamten, hier der Gesellschaft sein.

Das Analyseinstrumentarium soll aus der jeweiligen Komposition heraus entwickelt werden. Um der Konstruktion der Musikproduktion, die sich in der Form niederschlägt, folgen zu können und durch sie die Vermittlung von Musik und Gesellschaft, die 'gesellschaftliche Wahrheit' in der Musikproduktion selbst zu finden.

Da nun das Formgesetz der Produktion, dadurch, daß es vom Komponisten mittels seiner Kompositionstechnik konstruiert wurde, Organisations- und Kommunikationsformen der Musikproduktion determiniert, liegt der Schlüssel zur gesellschaftlichen Wahrheit in den gesellschaftlich-soziologischen Konsequenzen der Formierung des musikalischen Rohmaterials der Produktion.

Um aber wiederum zur Form der Komposition etwas sagen zu können, ist es zunächst erforderlich, das Rohmaterial überhaupt erst einmal ausfindig zu machen. Dies soll hier nun dadurch geschehen, daß das notierte Klangphänomen einer Elementarisierung oder Segmentierung unterworfen wird, durch die die kleinsten Einheiten aufscheinen.

Die Anordnung der Elemente zeigt dann das herrschende Formgesetz, welches für die in der Musikproduktion herrschende Ordnung verantwortlich ist. Die Form verweist auf gesellschaftliche Organisation- und Kommunikationsformen, da die in der Musik herrschende Ordnung immer nur der Gesellschaft entnommen sein kann, in der sie auch auftritt. Dadurch bildet die Form den Schlüssel zur Vermittlung und damit zur gesellschaftlichen Wahrheit von Musik.

: : :

Beide Musikproduktionen 'atem' von Mauricio Kagel und 'Atemzüge' von Dieter Schnebel haben das Atmen, als den Basisverlauf jeglicher musikalischer Praxis zum gemeinsamen Thema. Atmen ist in der Musizierpraxis als das Vehikel des Tones schlechthin zu sehen. Um einen Ton entstehen zu lassen, muß die Atmung bewußt beherrscht werden. Die natürliche, entspannte und harmonische Atmung erfolgt aber unbewußt; es besteht also die Schwierigkeit, sich den "normalerweise unbewußt verlaufenden Vorgang der Atmung bewußt zu machen, um ihn beherrschen zu lernen und ihn dann wieder in das Unbewußte hinauszutauchen".[1)]

Will man den Atemvorgang nun in Funktion zur Sprache oder dem Gesang sehen, wird dieser harmonische Vorgang des Ein- und Ausatmens verändert werden müssen. Dazu

1) Schmitz, Flötenlehre, Bd.1, Bärenreiter Verlag, Kassel/Basel/Tours/London 1951, S.13

wird die Einatemphase kürzer, die Ausatemphase hingegen länger sein.[1] Meistens kommt dann noch für den Bereich des Musischen zur Erschwerung hinzu, daß das Einatmen nicht nur schnell und kurz, sondern auch noch äußerst geräuschlos, das Ausatmen hingegen langsam, gezielt und gesteuert sein muß, um einen Ton sauber und präzise zu singen oder mit einem Instrument erzeugen zu können. Der Ursprung hierfür ist sicherlich darin zu sehen, daß die Komponisten ihre Kompositionen so frei wie möglich, nicht aber in Abhängigkeit von der Gestaltungsmöglichkeit des Ausführenden sehen mochten.

Für die artikulierenden Funktionen des Vorgangs Atmen - Singen oder Sprechen - ist es sehr wichtig, sich der Verbindung von Zwerchfell und seelischem Erleben bewußt zu sein. Besonders gut läßt sich dies an der Tätigkeit des Zwerchfells beim Lachen, Weinen, Seufzen, Schluchzen, Stöhnen und Schreien verdeutlichen oder an der Redensart: 'Es stockte ihm der Atem'.

Da nun Singen, Reden oder Blasen eines Instruments eine verkürzte Ein- und verlängerte Ausatmung erfordern, sind solche artikulierenden Funktionen des Atmens als eine Störung des normalerweise periodisch verlaufenden organischen Atemrhythmus zu sehen.

Bei der Atemtätigkeit sind Atemmuskulatur, Bewegung des Kehlkopfes, der Lunge und der Stimmbänder in Abhängigkeit von einander zusehen: Bei der Einatmung spannt und senkt sich das Zwerchfell, und auch die übrige Atemmuskulatur wird aktiviert; dabei senkt sich der Kehlkopf und die Lungen werden gedehnt. Bei Beginn der Ausatmung "setzt die Zusammenziehung der Lungen und der Stimmbänder ein, während das Zwerchfell steigt und gleichzeitig mit dem Kehlkopf in die Ruhelage zurückkehrt".[2]

---

1) An dieser Stelle soll darauf verzichtet werden, eine physiologische Erklärung des Atemvorgangs zu geben.

2) Kofler, Leo: Kunst des Atmens, Bärenreiter Verlag, Kassel/Basel/ Tours/ London 1977, S.41

Diese kurze Beschreibung zeigt bereits die Vielfältigkeit und den Nuancenreichtum der Bewegung der unterschiedlichen Organe, die alle bei dem Atemvorgang beteiligt sind.
Bei den artikulierenden Funktionen gilt es nun diese für den Vorgang relevanten Organbewegungen bewußt kontrollieren zu können, will man sich nicht den eigenen unbewußten Regungen überlassen. Es gilt die "Atemkunst" zu beherrschen, die darin besteht, "den normalerweise unbewußten Atemrhythmus willkürlich zu ändern und in Zeitbruchteilen immer wieder so viel Luft einzuatmen und zu speichern, daß eine fortgesetzte musikalische-künstlerische Leistung möglich wird."[1)]
Obwohl nun Singen, Sprechen und Blasen artikulierende Funktionen des Atemvorgangs sind, besteht doch ein Unterschied zwischen ihnen, der daher rührt, daß der Sprecher oder Sänger nur über seine natürlichen Resonatoren (Brust, Nebenhöhlen des Schädels) verfügt, die den Stimmlippenton verstärken; wohingegen die meisten Bläser die Röhre des Instruments und den Raum als Resonatoren nutzen werden.

: : :

Atemführung des Sprechens, des Singens und des Instrumentalspiels sind zu unterscheiden.
Die Musikproduktion 'atem' von Mauricio Kagel[2)] trägt den Untertitel 'für einen Bläser' und weist damit bereits daraufhin, daß mit dem Atem etwas geblasen werden soll - Atem also als Mittel eines Klanges genutzt wird.
Dieter Schnebels Werk 'Atemzüge'[3)] ist dementgegen - ebenfalls laut Untertitel - für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte geschrieben und stellt die Atmung mit ihren Verläufen und Möglichkeiten unter Nutzung von technischen Geräten in den Mittelpunkt.

1) Scheck: Die Flöte und ihre Musik Schott's Söhne, Mainz 1975, S.59
2) 1969/70 Universalt Edition 14981
3) Ist bis jetzt noch nicht im Verlag erschienen, soll aber in Kürze im Schott-Verlag Mainz erscheinen. Uraufführung 1973

2. Mauricio Kagel's "Atem" für einen Bläser

2.1. Beschreibung der Musikproduktionen

'Atem' für einen Bläser ist von einem Ausführenden auf mindestens "3 beliebigen Blasinstrumeten" zu realisieren. Dabei ist der Zeitpunkt des Instrumentenwechsels vom Ausführenden selbst zu bestimmen und ist nicht in der Notation angegeben.
Die Notation besteht aus 18 losen Seiten, denen zwei Seiten mit Erläuterungen[1] vorangestellt werden. Jede der 18 Seiten zeigt ein großes rechteckiges gerahmtes Feld auf dem die von dem Instrumentalisten zu spielenden Zeichen (Instrumentalstimme) vermerkt sind. Parallel hierzu verläuft am unteren Rand der Seite unterhalb des gezeichneten Rahmens eine Linie, die als eigenständig und unabhängig von der Instrumentalstimme zu sehen ist. Diese Linie kann von einem Tonband zugespielt aber auch von einem zweiten Spieler live dargestellt werden. Mit ihr wird die "'stumme' Rolle" eines bereits pensionierten Musikers beschrieben, der "sein Instrument durch peinlichstes Säubern in bester Form zu erhalten"[2] sucht. "Die verschiedenen Stadien dieses Rituals werden mit manischer Beharrlichkeit und häufigen Pausen durchgeführt. Jede Aktion wird gleich mehrere Male hintereinander wiederholt".[3] Die Reihenfolge der Aktionen und der damit einhergehende Ausdruck des Spielers bleibt diesem selbst überlassen.
Während der weiteren Beschäftigung mit dieser Musikproduktion darf diese parallel verlaufende Stimme nicht außer Betracht gelassen werden; dennoch gilt das weitere Hauptaugenmerk dem Notierten im Feld.

---

1) Die Erläuterungen enthalten Hinweise zum: Instrumentarium, Zeitartikulation, Umfang, Gesang, Dämpfer, Tonband, elektro-akustische Manipulation, Aufnahmen der gesamten Stückes.
2) Erläuterungen 7.1., S.2, in: 'atem' für einen Bläser, Mauricio Kagel, Universal Edition, Wien 1969/70.
3) Erläuterungen 7.1., S.2 f., a.a.O.

Jedes Feld sollte nach Möglichkeit - Annahmen sind gestattet - eine bestimmte Gesamtdauer haben, die für alle anderen Seiten ebenfalls gilt und nur wenig schwanken sollte. Für das auf dem Feld Notierten bedeutet das, daß es sich an dem Zeitmaß des Feldes zu orientieren hat. Die Notenwerte sind Achtel (♪) und schnellere Werte. Die horizontale Feldachse entspricht dem Zeitmaß, die vertikale Feldachse dem Gesamttonumfang des jeweiligen Instruments.[1)]

Parallel hierzu verläuft eine Tonbandaufnahme mit folgenden Aktionen: "Schritte, Instrumentenkasten öffnen und schließen, Instrumente gründlich putzen"[2)] etc. Der zweite Ausführende hat die stumme Rolle eines pensionierten Musikers auszuführen, der nur selten zum richten Blasen kommt. Die im Feld notierten Lautstärkegrade sind kein absoluter Wert, sondern vom Umfang des jeweils eingesetzten Instruments abhängig. Das heißt: trotz genauester Fixierung der Stimmführung mit den Dimensionen: Zeit, Rhythmus und Dynamik sowie dem vorgeschriebenen Klangwechsel durch Dämpferwechsel, Atemzeichen, Artikulation beim Blasen und den angebenen nicht instrumentalen Aktionen des pensionierten Musikers, und schließlich der bewußten Variable des Instrumentenwechsels an beliebiger Stelle, ist diese Musikproduktion eine in sich dynamische Fixierung.

Der Gesamtverlauf der Instrumentalstimme könnte untergliedert werden in ein leises Hineinschleichen, einer Mittelphase mit kleinen 'ups and downs' und in ein abschliessendes Hinausschleichen.

Durch die beigefügten Erläuterungen wird deutlich, daß diese Notation trotz der exakt notierten Zeichen der Interpretation dem Ausführenden selbst überlassen bleibt.

---

1) D.h.nach 3.1. der Erläuterungen a.a.O.: "Der Wechsel von Instrumenten während der Ausführung wird eine Veränderung der absoluten Tonhöhe zur Folge haben, da der relative Umfang verschiedener Instrumente ungleiche Frequenzbereiche umfaßt."

2) 7. der Erläuterungen; (bei der Montage ist die Instrumentalstimme nur bedingt zu beobachten)

Nicht nur drei Klangwege: Instrumentalstimme, Vokalstimme und technische Stimme (Tonband) mit szenischer Darstellung laufen parlallel, sondern auch zwei Inhalte - zwei Aussagen, sind zueinander in Beziehung gesetzt.
Der Instrumentalist arbeitet mit sich selbst und mit mehreren Blasinstrumenten. Der pensionierte Musiker stellt die Handlungen vor, die erst zu solchem Klangprodukt führen können, aber für den Rezipienten unbedeutend sind und somit auch niemals in den Vordergrund zu treten haben; er kann nicht mehr blasen, er setzt seinen Atem nicht mehr in Töne um, der Atem dient überwiegend der Lebenserhaltung. Der Instrumentalist hingegen zeigt, was er alles mit dem Atem machen kann, auch wenn 'die Perfektion' nicht zu hören sein wird. Verpöntes wird heraufbeschworen, wie Klappengeräusche beim Trillern,[1] ungenaues Treffen der Töne,[2] Lippenansatz mit den unterschiedlichsten Konsonanten, die einen 'unreinen Ton' zur Folge haben, so wie in Anfänger oft produzieren.[3]
Diese Notation schreibt genaue Dynamik vor, die aber nicht als absolut zu sehen ist, da auch sie, ebenfalls wie die Tonhöhe von der Instrumentenbeschaffenheit abhängig ist. Die einzige, nicht einzukalkulierende Varibale ist die Tonfarbe mit ihrer Abfolge.

2.2. Segmentierung und Formierung

Die Beschreibung der Musikproduktion 'atem' von Maricio Kagel liefert folgende Segmentierungshinweise: Auf den Seiten der Notation sind gerahmte F e l d e r und in ihnen enthaltene L i n i e n zu sehen. Die Linien verdeutlichen die Führung des K l a n g v e r l a u f s

1) Notation, S.4, in: Kagel, a.a.O.
2) Z.B.Notation, S.9 und 16, a.a.O.
3) ibid, S.6, 11 und 14

und stellen Instrumentalstimme, Vokalstimme und Tonbandstimme vor. Folglich lassen sich als Grundparameter dieser Notation von Maricio Kagel die folgenden Begriffe ansehen: Felder, Linien und Klangverläufe.
Die Grundparameter sind für die Vermittlungsanalyse insofern von großer Bedeutung, da sie das Instrumentarium in folgender Weise strukturieren: Die Felder der einzelnen Seiten sind auf ihre Übergänge zu den anderen Feldern hin genauestens zu untersuchen. Begrenzung und Überleitung in der Struktur der Übergänge deutet auf das herrschende Formgesetz der gesamten Musikproduktion.
Linienführung in den einzelnen Feldern zeichnet für Tonhöhe und Länge des Klangs und muß näher spezifiziert werden und auch auf die vorgeschriebenen Kombinationsmöglichkeiten befragt werden. Die Linienführung ist von daher in engstem Zusammenhang mit dem Klangverlauf zu sehen, wobei dieser für die Anordnung der einzelnen Teile und Elemente des Feldes zuständig ist. Die einzelnen Klangblöcke verweisen so einerseits auf die Anordnung der Einzelelemente und determinieren die Form der einzelnen Klangblöcke, andererseits wird gerade durch die Anordnung der verschiedenartigen Stimmen (Instrumental-, Vokal- und technische Stimme) die Organisations- und Kommunikationsform der Musikproduktion deutlich. Gesellschaftliche Konsequenzen des 'neuen Materials' sind von daher in dieser Struktur zu suchen.
Betrachtet man ein beliebiges F e l d , so zeigen sich in diesem von der Graphik her mindestens zwei bis drei Teile, die dadurch gekennzeichnet sind, daß sie überwiegend an einer Achtelnote (♪) ansetzen und an einem Atemzeichen (𝄾) enden. In den dazwischen liegenden Pausen (Dauer von 𝄾 zu ♪) liegt eine gestrichelte Linie (---), die - mit einer Ausnahme[1)] - das Tonhöhen- bzw. Klanhöhen-Niveau anzeigt und zwar so, daß der nächste Teil auf der Höhe des Ende des vorangehenden Teils ansetzen läßt.

---

1) Notation, S.12

Was für ein Rohmaterial liegt den Feldern, Linienführungen und Klangverläufen zugrunde? Dieses zu charakterisieren ist nur dann möglich, wenn man die Notation aus dem Gesamtzusammenhang der Komposition löst. Die Elemente des Rohmaterials lassen sich in folgende Kategorien fassen:

Felder:

- dynamische Zeichen: mit Gewichtung auf 'p' (piano). Darunter sind im einzelnen die Tonstärkebezeichnungen p, pp, ppp, ppppp, mp, mf, f, ff, fff, ffff, und die Zeichen und für decrescendo und crescendo zu fassen.
- Artikulationsanweisungen[1] für die Intrumentalstimme: wie Flatterzunge (Flz), Doppelzunge (tike), Dämpfereinsatz ( ), Artikulation auf g, b, ϑ, f, ch, ʃ , defektes Zungenrollen und Pfeifen.
- Artikulationsanweisungen für die Vokalstimme: wie hysterisch schreien, s- und a-sprechen, summen auf 'm' zum gleichzeitigen Blasen der Instrumentalstimme.
- Ausführungsanweisungen: Die Summe von Phrasierungs- und Artikulationsanweisungen. Artikulationsbezeichnungen, wie portato (weiches-de-gestoßen), legato (gebunden), staccatissimo (staccato = kurz-te-angestoßen), veränderte Luftstromführung

1) Unter Artikulation werden bei Blasinstrumenten die verschiedenen Möglichkeiten des Anstoßens und des Bindens von Tönen verstanden. Ein Ton kann mit den Lippen (pe), mit der Zungenspitze (te und de), mit dem Zungenrücken (ke), mit dem Kehlkopf und Stimmbändern (a) und mit dem Zwerchfell (he) artikuliert werden. Überwiegend ist die gebräuchlichste Art der Artikulation die Zungenspitze.

durch vibrato[1], schmutzige Tongebung, Flatterzunge (Flz), glissando, Triller (tr)[2], und acc. und rall. als Veränderungen des Zeitmaßes.

Linienführung:

Das Achtel (♪)[3] kennzeichnet den Beginn der Instrumentalstimme und das *m*[4] den der Vokalstimme.

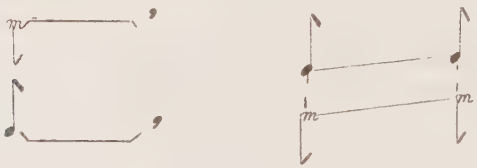
- Einzelverlauf:

eine Stimme spielt, summt, schreit alleine

- Paralellverlauf:

Instrumental- und Vokalstimme auf gleichem Ton- resp. Klanghöhenniveau

oder parallele Verlaufsformen, die sich wie folgt schematisiert darstellen lassen.



---

1) Das Vorbild für diese Spielmanier gibt der Sänger, dessen Stimme bei richtiger Atemführung von selbst zu schwingen anfängt (vgl. Gümbel: Lern- und Spielbuch für Flöte, Kassel/Basel/Tours/London 1951, S.54). "Das Zwerchfell hat, wenn es wirklich locker und elastisch funktioniert, beim Ausatmen die Neigung, in raschem Wechsel zwischen stärkerem und schwächerem Atemdruck hin- und herzuschwingen." (Richter, S.80, in: ders.: Schule für die Böhmflöte, Schott's Söhne, Mainz 1959)

2) Ein Triller ist eine Verzierung, dessen häufigste Form die ist, das ein meist schneller, mehr oder weniger häufiger, fast ausnahmslos im Legato zu spielender Wechsel zwischen der Hauptnote (über der das Trillerzeichen angebracht ist) und der Neben- und Wechselnote angebracht ist.

3) Genauer der Notenkopf kennzeichnet den Beginn.

4) Der m-Buchstabe kennzeichnet den Beginn des Summtons der Vokalstimme (In den Erläuterungen (4.) als Gesangstöne; S.2, Kagel, a.a.O., bezeichnet)

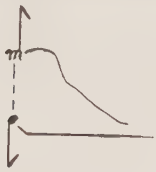
- Divergenzverlauf:

  Beide Stimmen setzen gemeinsam an und laufen auseinander

oder

- Konvergenzverlauf:

  beide Stimmen nähern sich an



Klangverläufe:

- Dämpferwechsel
  ist bei dem Zeichen vorgeschrieben
- Instrumentenwechsel
  dieser bleibt dem Ausführenden überlassen, bietet sich aber in der Zeit, die durch (---) gekennzeichnet ist, an.

(- technische Stimme (Tonbandeinspielung): sie läuft unabhängig von den anderen beiden Stimmen.)

Die Grundparameter: Felder, Linienführung und Klangverläufe stellen in ihren einzelnen Kategorien das Rohmaterial dar. Erst wenn man sie in Beziehung zu einander setzt (künstlerische Bearbeitung) entsteht die eigentliche neue Komposition mit ihrem 'neuen Material'.

2.3. Explizites und Implizites

Explizit verlangen Kagels einleitende Bemerkungen vom Ausführenden eine andere Aufführungshaltung als gewohnt.[1] Dieser muß sich auf einen niedrigen Stuhl setzen, "dessen Beine eventuell verkürzt"[2] sind. Die losen Partiturseiten liegen aufgefächert auf dem Boden verteilt und es wird sogar extra der Hinweis gegeben: "Keine Notenständer verwenden!"[3] Die Instrumente und Dämpfer befinden sich ebenfalls auf dem Fußboden um den Sitzenden verteilt, bis auf das Instrument mit aufgesetztem Dämpfer mit dem er selbst auf die Bühne kommt. Zu dem Auftritt gehört auch, daß die Bühne zu 50% durch eine altmodische Stehlampe oder einen Beleuchtungsapparat auf hohem Stativ[4] erhellt wird; der Rest der Bühne bleibt dunkel und leer. Dies stellt nun das Gesamtensemble der Musikproduktion 'atem' dar, so wie es für das Publikum zu sehen ist.[5] Der zuschauende Hörer steht vor einer ungewohnten Situation: Nicht die gesamte Bühne ist erleuchtet, wie es ein Instrumentalstück erwarten läßt, sondern die Aufmerksamkeit wird durch einen Lichkegel gesteuert. Abgesehen von der Beleuchtungsapparatur, die sicherlich eine je nachdem geleitete Erfahrungsdynamik bei den Rezipienten bewirken wird, kann die Assoziationskette einmal für die 'Stehlampen-Beleuchtung' in Richtung auf das häusliche Üben des Musikers in seinen eigenen Räumen oder bei dem 'hohen Stativ-Licht' in Richtung einer Sicht aus der Vogelpersepktive auf den merkwürdig wirkenden Musiker gelenkt werden. Die um den Stuhl liegenden Instrumente, Dämpfer und Partiturseiten werden auf die Zuschauer den

1) Mit der anderen Aufführungshaltung ist eine unübliche Köperhaltung gemeint, die im Gegensatz zur herkömmlichen Musikkultur steht.
2) Erläuterungen, S.13 (12)
3) a.a.O., S.3 (12.1)
4) ebda, S.3 (12)
5) Es gibt auch Fassungen in denen ein zweiter Spieler auf der Bühne ist (nach 14), diese sollen aber hier vernachlässigt werden.

Eindruck von ungeordneter Beliebigkeit hervorrufen. Dabei liegt die Wahrheit im genauen Gegenteil. Dadurch, daß der Lichtschein nur Bestimmtes erfaßt und das Leere im Dunkel läßt, werden die Augen des Zuschauers auf das Zentrum des Geschehens gelenkt. Ist es doch bei herkömmlichen Aufführungen so, daß sich der Zuhörer mit seinen Augen überall auf der Bühne hin begeben und das für sich bequemste auswählen kann. Das auf dem Boden Liegende, so scheinbar beliebig hingelegte Material, das was verklanglicht werden soll: die Notation, die Partiturseiten, und das was zur Verklanglichung verhilft: die Instrumente mit Dämpfer, verlangen vom Ausführenden genaueste Beachtung und Bedienung.
Die Partiturseiten sind so gelegt, d.h.müssen so gelegt sein, daß das Ende eines jeden Feldes auf der jeweiligen Seite den Anschluß zu dem Beginn des nächsten Feldes auf der nächsten Seite ermöglicht.
Jedes Feld ist eben nicht in sich selbst begrenzt, sondern hat über seine Begrenzung hinaus eine Markierung (Strichellinie, ---), die den Zusammenhalt mit dem nächsten Feld sicherstellt und auf die Bezogenheit der einzelnen Felder verweist. Folglich liegt keine Beliebigkeit in der Abfolge der Blätter vor, sondern eine durch die Notation bestimmte Ordnung. So haben die Partiturseiten, die 'aufgefächert' auf dem Boden liegen, eben wie ein Fächer einen Anfangs- und einen Endteil und einen flexiblen Innenteil, dessen einzelne Elemente mit nur wenigen Verbindungsteilen ihren Zusammenhalt haben.

Was bedeutet nun die 'Regieanweisung' für den Ausführenden selbst?
Er hat zum 'Notenlesen' keine spezielle Lichtquelle, er tritt nicht wie gewohnt in ein helles Rampenlicht, sondern kommt aus dem Dunkel heraus in ein für ihn speziell bereits

vorbereitetes Ambiente, was tradierter Aufführungssituation und -Praxis zuwiderläuft.
Er darf nicht stehen, wie dies bei Soloparts der Blasinstrumente üblich ist, sondern soll sich setzen - und das auch noch übertrieben niedrig.
Das niedrige Sitzen auf dem präparierten Stuhl bringt nun für den Instrumentalisten nicht nur eine ungewohnte Aus- und Aufführungssituation mit sich, sondern auch die Schwierigkeit, daß er die dringend erforderliche Atem-'Stütze', wenn überhaupt nur inadäquat einsetzen kann. Zudem zwingt die auf dem Boden liegende Notation den Ausführenden seinen Blick nach unten zu richten, also vollkommen gegen die Regeln und Konventionen eines Bläsers zu verstoßen.
Das sonst verlangte aufrechte Stehen oder Sitzen des Instrumentalisten, das der optimalen Atemstütze dient, wird absolut unterbunden; dabei wäre gerade die Stütze zu einer befriedigenden Ausführung der Notation unerläßlich. Man denke nur an ein in hoher Tonlage geblasenes Piano (p): ungestützt wird es mißlingen oder 'schlecht' klingen.
Die 'bewunderungsfördende' Pose des Instrumentalisten, zu dem das Publikum durch den Höhenunterschied von Bühne und Zuschauerraum aufblickt, wird schon allein durch die Regieanweisungen verunmöglicht. Soviel zum Äußerlichen - dem was der Rezipient sehen kann.
Nun zu dem was er hören wird.
Der Anfang beginnt vom Klang her eher vorsichtig, leise und einschleichend und lenkt sicherlich die Erwartung der Hörer auf etwas, das kommen wird aber sich noch in der Entwicklung befindet.
Bei dem Flatterzungen-Legato über eine größere Tonumfangsentfernung wird der Klang zudringlicher. Der auf

Blatt 8 der Notation[1] vermerkte Einsatz der Vokalstimme mit dem Vokal 'a' und dem sich merkwürdig anschließenden Instrumentalstimmenverlauf wird das Publikum befremden, ebenfalls eine andere Stelle, an der sich aus einem Summen heraus ein Schreien entwickelt; auch das auf Blatt 13 zu spielende staccato in Doppelzunge bei dreifacher Tonwiederholung[2] wird beim Rezipienten Verwunderung auslösen.
Es kommen Geräusche, Klänge und Töne zu Gehör, die unerwartet sind. Der Bläser muß gerade das zeigen, was er sonst durch Üben zu eliminieren trachtet. Überdies wird von ihm verlangt, daß er u.a. pfeift und schreit und unübliche Artikulationen bei schwierigen dynamischen Zeichen ausführt. Die dabei entstehenden klanglichen Teilprodukte dieser Musikproduktion werden sicherlich als 'nicht gesellschaftsfähig' gelten und wurden aus der bisherigen Aufführungspraxis ferngehalten.
Eine Auflösung der angespannten Situation ist in dem 'dolcissimo, cantabile' Teil des Blattes 14 in der Instrumentalstimme zu sehen, in der der Instrumentalist einen schönen harmonischen Ablauf auf seinem Instrument spielen darf.[3]
Das Ende dieser Komposition ist vom Klang her mit dem Beginn des Stückes vergleichbar, es ist ebenfalls sehr leise und unaufdringlich. Unter Berücksichtigung des Bühnengeschehens allerdings geschieht in der 'Stille' 'Schlimmes': ein Mensch droht zu sterben.
Der Musiker liegt 'scheintot' "mit geschlossenen Augen und offenen Mund"[4] auf dem Fußboden.

Diese aktuelle Musikproduktion führt vor, was alles mit dem Atem und einem zu blasenden, besser: zu beatmenden

1) siehe Abbildung im Anhang KA 1
2) s.Abb. im Anhang KA 2
3) s.Abb. Anhang KA 3
4) Blatt 18 in der Partitur

Instrument gemacht werden kann.
Der zum Blasen notwendige Atem erfährt hier rein thematisch besondere Aufmerksamkeit. Sieht man genau hin, so entsteht der Eindruck, daß hier all das vorgeführt wird, was sonst nicht erlaubt ist, bzw. solche Vorschriften in der Notation vorliegen, die überwiegend bemüht sind, solche Artikulationen vorzuschreiben, die als Ergebnis einen 'unsauberen Ton' in das spärliche Bühnenlicht rücken.

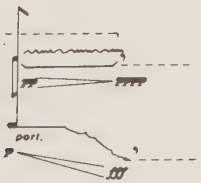
In der Instrumentalstimme zeigt sich das mühevolle Üben des Ausführenden und all seine Fehlschläge, die schließlich zu einem kleinen kurzen Erfolg, dem 'cantabile' führen. In dieser Musikproduktion wird das mühevolle Üben und Arbeiten des Instrumentalisten mit sich selbst und seinem Instrument thematisiert. Auch die Proportion von Übezeit und Auftritt scheint realistisch. Sonst wird das Publikum nur mit glanzvollen, beherrschten Solisten konfrontiert; hier wird ihm vielmehr der unerfreuliche, mühsam qualvolle Arbeitsablauf vorgeführt.
Fehlschläge werden für die Aufführung durch die Notation organisiert, der schwierige Weg zu einem kurzen Erfolg vorgestellt. Nach dem erfolgreich vorgeführten Können fallen die Leistungen des Instrumentalisten wieder ab bis zu dem Moment, in dem er halb tot zu Boden gleitet. Dabei wird der kurze Werdegang eines Musikers durch den Instrumentalisten vorgestellt, der seine Entsprechung in den parallel und kontinuierlich verlaufenden Aktionen des pensionierten Musikers vorgestellt.[1] Für ihn gibt es keinen an die Öffentlichkeit getragenen Ton mehr, er ergeht sich den für den 'schönen Ton' notwendigen Zulieferaktionen wie: Instrumentenkasten öffnen und schließen,

1) Diese Aktionen werden entweder vom Tonband zugespielt oder auf der Bühne dargestellt.

Instrument gründlich putzen, auseinandernehmen und wieder zusammenmontieren, nur durch das Mundstück pusten, ein- und ausatmen durch das Instrument ohne Mundstück, stummes Üben, Klappen mit den Fingern niederdrücken.[1)]

Der pensionierte Musiker versucht, sich durch die Beschäftigung mit seinem Instrument für einen öffentlichen Auftritt bereitzuhalten. Im Grunde aber dient sein Atem lediglich noch seiner Lebenserhaltung nicht aber mehr einer künstlerischen Leistung.

Dieses aktuelle Musikwerk nimmt einerseits Wirklichkeit in sich auf, durchbricht aber auch gerade mit den gleichen Mitteln traditionelle Konventionen. Vorgeschriebene dynamische Zeichen, Artikulations- und Phrasierungsanweisungen sind in der Musizierpraxis geradezu selbstverständlich; dies gilt sowohl für die Instrumental- als auch für die Vokalmusik. Gemeinsames Spiel von Instrumental- und Vokalstimmen ist ebenfalls nichts Ungewöhnliches. Vielleicht wäre die Grundkonzeption beide Stimmen mit einem Atem auszuführen, hervorzuheben - aber auch allein darin ist nicht die Ursache für das Durchbrechen von Konventionen zu sehen. Diese liegt vielmehr in der Formierung der Stimmen zueinander. Instrumental- und Vokalstimme sind zueinander gesetzt, und mit solchen Spielanweisungen versehen, daß die eine Stimme die andere nicht unterstützt oder in ihrem Anderssein gelten läßt, sondern sie überwiegend behindert und zu verunmöglichen trachtet, wie z.B.

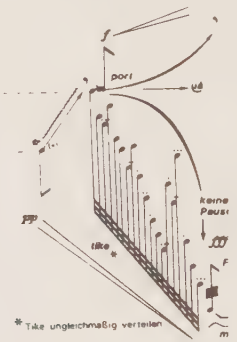


2)

1) Vgl. Erläuterungen, Kagel, a.a.O., S.2, Nr.7
2) Blatt 3 der Notation Kagels, a.a.O.

Die Instrumentalstimme hat ein Vibrato mit decrescendo im Pianobereich auszuführen, die Vokalstimme ein abwärtsgerichtetes 'portato' das bis zum 'fff' gesteigert wird. Jede Stimme für sich ist ausführbar, mit einem Atem gleichzeitig muß es mißlingen. Der Ausführende darf seinen Starkult nicht pflegen, er kann seine Befähigung maximal an der 'dolcissimo'-Stelle unter Beweis stellen. Ansonsten wird er sich vergeblich bemühen, die in der Notation an ihn gerichteten Forderungen zu erfüllen; wie sehr er sich auch bemüht, seine Bestrebungen sind zum Scheitern verurteilt. Die Partitur verlangt Unmögliches von ihm. Wo es zu gelingen scheint, wird das Klangresultat nicht mit den herrschenden Vorstellungen eines Blasinstrumentenklanges übereinstimmen, also eher vom Rezipienten abgelehnt oder belächelt werden.

Die folgende Stelle[1] belegt, wie unmöglich die geforderte Realisierung ist.



Der Ausführende soll einerseits in mittlerer Tonlage aus dem 'forte' crescendierend in der Artikulation 'portato' in 'ua' endend in eine höhere Stimmlage führend singen, während er gleichzeitig auf dem gleichen Tonhöhenniveau beginnend in Doppelzungentechnik (tike)

1) Siehe Blatt 15 der Notation, Kagel, a.a.O.

eine decrescendierend aus dem pianissimo 'pp' abwärtsgerichtete Sprungrichtung auszuführen hat. Getrenntes Ausführen beider Stimmen scheint möglich, wenn man nur auf die Dynamik achtet:
Beide, Vokal- und Instrumentalstimme, nun gleichzeitig mit einem Atem auszuführen, ist nicht möglich. Wird die Vokalstimme aus dem Forte crescendiert und die Instrumentalstimme aus dem Pianissimo in Doppelzungenmanier schnelle Sprungfolgen mit Abwärtstrend decrescendieren, so wird sich die Gesamtdynamik notgedrungen auf einem Mittelwert treffen müssen. (Eine andere vorstellbare Möglichkeit wäre, daß nur eine der beiden Stimmen realisiert werden könnte.) So wird der Gesamteindruck dieses Teils in einem 'mezzoforte' erklingen und die getrennte dynamische Entwicklung der Vokalstimme mit Crescendo und der Instrumentalstimme mit Decrescendo gegenseitig aufheben müssen, sodaß letztendlich das auseinanderstrebende Bemühen des Ausführenden in einem statischen 'mezzoforte' verbleibt.
Das Publikum wird von alledem ohne Kenntnis dieser Schwierigkeiten keine Notiz nehmen können; der im Ausführenden ablaufende Zwiespalt muß ihm verborgen bleiben.

Diese Musikproduktion 'atem' hält Distanz zum Publikum, zu dem Rohmaterial und dem Instrumentarium. Dies wird dann evident, wenn man die Notation und ihr mögliches Klangphänomen zueinander in Beziehung setzt.
Noch einmal zurück zum Aufbau des Stücks. Betrachtet man das Rohmaterial: die dynamischen Zeichen, die Artikulationsanweisungen für die Instrumentalanweisungen - und die Vokalstimme innerhalb der Felder, die einzelnen Linienführungen und die daraus resultierenden Klangwege, so zeigt sich, daß es außer des vorgeschriebenen Instrumentariums von mindestens drei beliebigen Blasinstrumenten

und der dem Ausführenden selbst überlassenen Benutzung von: 'mehr als einem Instrument' keine konkrete Anweisung in der Notation gibt, sodaß z.B. zwei Instrumente und eine Vokalstimme zusammenklingen können.

Vielleicht wurde es schon bis zu diesem Punkt deutlich, daß eine solche Vermittlungsanalyse sich durch das vorliegende Material nicht per se analysieren läßt, sondern daß bei dieser aktuellen Musikproduktion Beobachtungen des Publikums, Situation des Ausführenden, notiertes Material als auch grundlegende Kenntnisse der Blastechnik notwendig sind, um einer solchen Musikproduktion, wenn auch nur annäherungsweise gerecht werden zu können. Hierbei wurde das notwendige Instrumentarium aus der Produktion selbst heraus entwickelt. Dies soll nun an einem Beispiel, das als Kennzeichen der Produktion dienen könnte, gezeigt werden. Gesellschaftliche Implikate werden folglich anhand partieller Analysen angestellt und auf Organisations- und Kommunikationsformen der aktuellen Musikproduktion näher eingegangen, um sie näher zu konkretisieren und bestimmen zu können.

2.4. Versuch einer Vermittlungsanalyse

Im folgenden Beispiel wird eine partielle Analyse in Richtung auf gesellschaftliche Implikate gewagt. Es wurden solche Anteile von Feldern ausgewählt, die bereits Erwähnung im Vorherigen fanden.
Folgendes Beispiel demonstriert die notwendige Übungsarbeit eines Instrumentalisten, um die Fertigkeit seiner Finger zu schulen und zu erhalten.

Beschreibung:[1)]

Im mittleren Drittel des Tonumfangs des jeweils zu spielenden Blasinstruments wird mit einem 'pppp' (doppelten Piano) mit Artikulation 'b' begonnen und glissando abwärts mit crescendo auf ein 'p' (piano) hin geführt, das im oberen unteren Teil des Tonumfangsdrittels seinen Abschluß findet. Gleichzeitig als notierte erste Stimme findet bei gleichem Ausgang des Tonhöhenniveaus, wie in der Instrumentalstimme ein Summton in 'p' an, der über die Zeitdauer des abwärtsgleitenden glissandos der Instrumentalstimme bis zum 'ff' gesteigert die erste Stimme, die Vokalstimme, für die Dauer einer Trillersequenz, die mehr als ein Drittel der Zeitdauer des Feldes beansprucht. Bevor die Trillersequenz beginnt, könnte eine Instrumentenwechsel vorgenommen werden. Die Notation sieht vor, daß mit einem fehlerhaften Griff eines Trillers im unteren Drittel des Tonumfangs angesetzt werden soll, der 'pp' und 'acc.' beginnt und 'rall.' und decrescendo hält; daran schließt eine kleine Blaspause mit Atemzeichen an, in der jedoch weitergetrillert werden soll. Der nächste Trillerblock setzt sich aus zwei kleineren Trillersegmenten zusammen, zwischen denen zwar geatmet werden darf, die aber über die Triller Bewegungen in der Blaspause und die sie verbindende Dynamik zusammengehören. Die Dynamik setzt mit 'pp' an und wird descrescendiert, bis zum Ende des zweiten Trillersegments dieses Blocks. Hieran schließt eine etwas längere Blaspause an, in der ebenfalls weitergetrillert werden soll. Der dritte Block dieser Trillerphase ist ebenfalls wie seine ihm vorausgehende Pause länger und wird zu einem 'ppp' crescendiert. Zum Abschluß dieser Trillersequenz folgt eine etwas größere getrillerte Pause, die aus der Pause heraus

1) s.Abbildung im Anhang KA 4

zum trillernden Blasen übergeht und dabei doch nur bis zu einem 'ppp' ansteigt.

Es erfolgt eine Pause, in der möglicherweise ein Instrumentenwechsel vorgenommen werden könnte. Danach setzt die Vokalstimme auf der gleichen Höhe an, auf der sie vorher abschloß, nur jetzt ist der Beginn in'p'. Parallel hierzu - wie eine zweite Stimme - setzt dazu mit 'pppp' und 'vibrato' auf gleicher Höne der Trillersequenz die Instrumentalstimme ein. Hier ist nun ohne weiteres denkbar, daß je nach Tonumfang des benutzten Instruments der Einsatz der Instrumentalstimme tiefer ist als das Ende der vorhergehenden Trillersequenz.
Zur Erinnerung sei an dieser Stelle darauf verwiesen, daß währenddessen die Aktionen des 'pensionierten Musikers' vom Tonband[1] weiterlaufen.

Segmentierung und Formierung:

Dieses beschriebene Feld zeigt drei Teile: der erste zeigt die Instrumentalstimme und die Vokalstimme auseinanderstrebend, der zweite Teil stellt die Trillersequenz vor, also Instrumentalstimme alleine - und der dritte Teil zeigt den Beginn eines Parallelverlaufs von Instrumental- und Vokalstimme.
Die dynamischen Zeichen der Vokalstimme reichen von 'pp' bis 'ff' mit cresc. und decresc., die Instrumentalstimme bleibt im Pianobereich und zirkuliert zwischen 'pppp' und 'p', descres. und cresc., gliss. trillern, acc. und rall. und vibrato, sowie die Artikulation 'b' bei auszuführenden Glissando sind vorgeschrieben.
Wie sind nun aber all die Notationszeichen formiert?

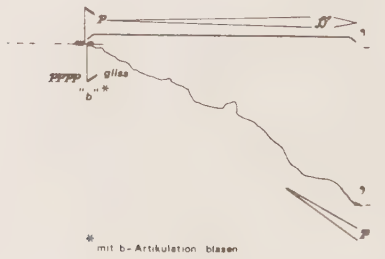
1) ohne dargestellt zu werden.

Bei näherem Überlegen, wie und wodurch sich die Formierung konstituiert, was das genau zu bezeichnende Explizite und Implizite sein könnte und wie die in dem Material herrschenden Organisations- und Kommunikationsformen zu benennen seien, wird es sehr bald einsichtig, daß sich all diese Punkte bei genauem Hinsehen nicht mehr voneinander trennen lassen. Es besteht also das Problem einer organisierten Analyse der Vermittlung.
Nach Adorno soll nun an einem beliebigen Punkt dieses vorgestellten Beispiels begonnen werden und daran weiter arbeitend verfahren werden - auf der Suche nach der gesellschaftlichen Wahrheit dieser Produktion, wobei auch hier nochmals darauf hingewiesen werden soll, daß Analyse wie Interpretation im Licht ihrer jeweiligen Zeit zu sehen sind, ja sogar die Musikproduktion verändern können. Die Grundparameter: Titel, Feld, Linie(nführung) und Klangverlauf mit den in ihnen enthaltenen Organisations- und Kommunikationsformen werden dabei weiter beibehalten.
Blatt 4 der Partitur hat drei erkennbare Teile. Der erste Teil ist zweistimmig, was an der an einem Punkt ansetzenden Linienführung erkennbar wird. Die erste, die obere Linie, die Vokalstimme bleibt auf dem gleichen Tonhöhenniveau wie begonnen und die zweite Linie, die Instrumentalstimme, führt von dem Ausgangspunkt abwärts. Beide Stimmen schließen gleichzeitig mit einem jeweiligen Atemzeichen. Dieser Teil wird durch Stimmführung, symbolisiert durch Linienführung und Dynamik, bestimmt.

Der zweite Teil (der Mittelteil) ist einstimmig und kann als 'Trillersequenz' bezeichnet werden. Die Instrumentalstimme aus dem vorherigen Teil wird auf ihrem abschließenden Tonhöhenniveau aufgegriffen und beibehalten.
Der dritte Teil (Schlußteil) greift die Vokalstimme des

ersten Teils wieder auf der gleichen Tonhöhe auf und setzt die Instrumentalstimme, die auf dem Tonniveau der Trillersequenz ansetzt, hierzu parallel.

Zum ersten Teil dieser Partiturseite:
Auf einem Blasinstrument mit Artikulation 'b' in der Dynamik 'pppp' einzusetzen, ist schwierig und wird insbesondere durch die vorgeschriebene Körperhaltung des Ausführenden einen mit vielen Nebengeräuschen versehenen Ton produzieren. Die Instrumentalstimme wird dann so weitergeführt, daß ein in den unteren Tonumfang des Instruments gerichtetes Glissando anschließt, dessen Tonstärke in seinem letzten Viertel von 'pppp' nach 'p' crescendiert wird. Dies ließe sich eventuell dann realisieren, wenn nicht gleichzeitig hierzu die Vokalstimme verlaufen würde. Die Vokalstimme setzt zwar auf dem gleichen Tonhöhenniveau an, was als eine Erleichterung erscheint, allerdings mit der Tonstärke 'p', die die Instrumentalstimme ihrerseits erst am Ende des Glissandos erreichen darf, und wird dann bis kurz vor Ende zu einem 'ff' crescendiert und erst im letzten Moment mit einem descrescendo zurückgenommen.
Um eine mögliche Realisierung des Klangs aus der Notation heraus anzudeuten, wird an der folgenden Stelle begonnen:

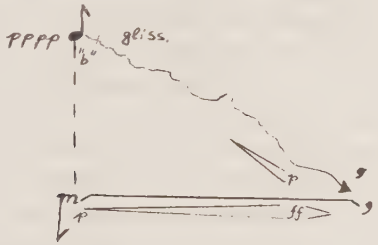


1)

1) dynamisches Zeichen: p, pp, pppp, < , > , f
Tempobezeichnungen: acc., rall.,
Verzierungen: tr (Triller); und die Spieltechniken: vib.und gliss. (Vibrato und Glissando)

Dieser in der Notation fixierte Stimmverlauf zeigt die Vokalstimme auf einem gleichbleibend höheren Tonniveau als die Instrumentalstimme. Dies kann sich dann möglicherweise umkehren, wenn der Tonumfang des Ausführenden tiefer gelagert ist als der des geblasenen Instruments.[1)]

Das Klangphänomen entspricht dann einer umgekehrten Verklanglichung der Notation. Notierte man diese könnte die Verklanglichung so aussehen:



Vokal- und Instrumentalstimme gehen von verschiedenen Tonstärken aus, und haben unterschiedlich starke Crescendierungen auszuführen. Dadurch nun, daß die Instrumentalstimme mit ihrer Tonstärke zu dem Zeitpunkt zunimmt, wo die Vokalstimme ein 'ff' (fortissomo) erreicht hat und erst kurz vor Ende wieder ganz zurückgenommen wird, gleichzeitig aber das Glissando im oberen Teil des unteren Drittels des Tonumfangs angesiedelt ist, die Tonstärken der beiden Stimmen sich also erst kurz vor Ende dieses Teils annähern und eine Stärke erhalten, die sich gegenseitig stützt, vorher aber eine Verstäkung der Tonstärke der Instrumentalstimme durch die Vokalstimme mit 'ff'[2)] stattfindet; entsteht bedingt durch die erhöhte

1) Man denke etwa an die Möglichkeit, daß ein Bassist eine Sopraninoflöte bläst.

2) Lautstärkegrade stellen keinen absoluten Wert dar, sondern sind vom dynamischen Umfang des verwendeten Instruments abhängig. (vgl. Nr.11 in den Erläuterungen, S.3)

Tonstärke und der abwärtsgleitenden Griffweise des Blasinstruments ein 'Überblasen'[1] der Tonhöhe, die erst kurz vor Ende wieder aufgelöst wird und tiefer klingen wird. Das ist das Moment, wo die vorgeschriebene Dynamik der Instrumental- und der Vokalstimme bedingt durch das gemeinsame Medium des Atmens des Ausführenden im Pianobereich - 'p' oder 'pp' - ihre Annäherung erfahren wird.

Hier zeigt sich die Flexibilität der Notation. Sie gibt einerseits genaue Anweisungen zur Realisierung, andererseits wird aber durch die Wahl des Instruments und des Stimmumfangs und Stimmlage des Ausführenden eine Variable einbezogen, die nur bedingt vorhersehbar ist.
An dieser Stelle zeigt sich deutlich, daß dieses kleine Segment Wirklichkeit in sich aufnimmt und dadurch Konventionen durchbricht. Die herrschende Wirklichkeit ist die, daß bei stärkerem Luftstrom, der durch eine höhere Tonstärke erforderlich wird, von ihrer Griffweise tiefer klingende Töne in eine höhere Lage bringt, sie überbläst. Dem Überblasen könnte dadurch entgegengearbeitet werden, daß der Ausführende seine Atemstütze bewußt und gezielt einsetzt; dies ist aber durch die Regieanweisung des niedrigen Stuhls und der vor diesem auf dem Fußboden aufgefächerten Partiturseiten unmöglich.
Dadurch wird das Hineinnehmen der Wirklichkeit der Notation und der Bühnensituation eine Konvention durchbrochen. Es handelt sich um die Konvention, daß das Notenbild in Ton hier in Klang umgesetzt wird. Das bedeutet: aufwärtsstrebende Linien führen automatisch in einen höheren Tonumfang, eine abwärtsstrebende Stimmführung wird tiefer oder dunkler klingen. Gesonderte Anweisungen zur Postierung der Ausführenden auf der Bühne haben, wenn

1) Mindestens eine Oktavierung des gegriffenen Tons

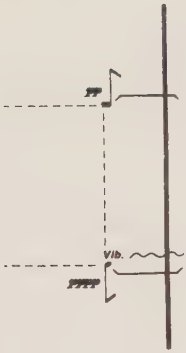
sie überhaupt gemacht werden, nur den Zweck, besser gehört bzw. gesehen zu werden oder ihrer Rangordnung innerhalb anderer Aufführender deutlich zu machen. Hier ist das anders. Das Anderssein wird aber erst durch das Ausführen bemerkbar. So wird es schwer sein, diese Notation wie einen Text zu lesen, vielmehr muß man ihn erst einmal zu sprechen versuchen, um die Andersartigkeit festzustellen.
Dieses kleine Segment führt vor, wie bei genauer Beachtung die verklanglichte Notation in ihr Gegenteil umschlagen kann. Dies bezieht sich sowohl auf das Tonhöhenniveau als auch auf die vorgeschriebene Dynamik, auf dem angesetzt wird. Was nun das Tonhöhenniveau anbelangt, so beginnen beide Stimmen an einem gemeinsamen Punkt. Dieser gemeinsame Punkt kann aber, je nach Stimmlage des Ausführenden und benutzten Instruments, auch weit auseinanderliegen. Ähnliches gilt auch für die vorgeschriebene Dynamik. Sieht man mit Hinblick auf die Dynamik den 'ppp' Einsatz des Instruments, der durch die Artikulation 'b' erschwert ist und berücksichtigt, daß die Tonhöhe des Ansatzes im mittleren Drittel des Tonumfangs ansetzt, so kann folgende Situation entstehen: Ein Blasinstrument mit $2^1/_2$ Oktaven Tonumfang, dessen zweite Oktave durch überblasen der ersten Oktave entsteht, soll nun innerhalb dieser zweiten Oktave ansetzen. Diese höhere Lage spricht aber unter anderem nur dann an, wenn auch die Luftgeschwindigkeit[1)] größer ist. Bläst man aber piano mit abwärtsgleitendem Glissando und crescendiert die tiefere Lage zu sehr - was sicherlich durch die forte-Crescendierung der Vokalstimme entsteht - wird es dadurch leicht zu einem Überblasen, also einer höher als notierten Lage der Instrumentalstimme kommen. Auch hier schlägt die aus-

1) Vgl. Schule für Böhmflöte, Richter, Schott's Söhne, S.3

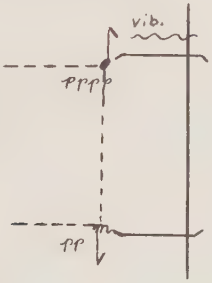
geführte Notation in ihr klangliches Gegenteil um. Der zweite Teil dieser Partiturseite, die Trillersequenz, greift die Tonhöhe auf, auf der die Instrumentalstimme mit ihrem abwärtsnotierten Glissando geendet hat. Ein fehlerhaft gegriffener Ton[1] wird getrillert. In den vorgegebenen Blaspausen soll dann ebenfalls weitergetrillert werden. Diese Sequenz läßt, wie bereits ausgeführt, drei Abschnitte erkennen. Die ersten beiden Abschnitte beginnen mit 'pp' und werden descrescendiert, der letzte wird zum 'ppp' crescendiert. Dabei soll jeder Teil von acc. zu rall. hingeführt werden. Wichtig dabei sind in dieser Sequenz die Blaspausen; sie werden durch den auch in den Pausen weitergführten Triller zusammengehalten. Die Anweisungen, in den Blaspausen weiterzutrillern, kann nun verschieden ausgelegt werden. Einerseits könnte damit bedeutet werden, wie wichtig es ist, daß die Fingerfertigkeit auch in den Trockenübungen geschult und in diesem Zusammenhang dem Publikum vorgeführt wird, wobei sie aber dennoch durch die Anweisung des fehlerhaften Griffs ($^1/_2$) niemals 'richtig' und 'sauber' klingen kann. Diese Sequenz kann als Vorstufe zum perfekten und exakten Spiel und dessen vermehrter Transparenz auf der Bühne verstanden werden. Andererseits können die Anweisungen als das Mittel gelten, das die Trillerblöcke zusammenhält.
Hier an dieser Stelle ist es unumgänglich, es wird in der Dynamik von 'pp' bis zu 'ppp' getrillert. Dabei sei noch einmal daran erinnert, daß höchstens die Fingerfertigkeit des Ausführenden seine Beherrschung des Instruments verraten kann, nicht aber der gesamte Klang, da mit dem fehlerhaften Griff getrillert wird.
Der dritte Teil dieses Feldes führt den zweiten Teil in der Instrumentalstimme weiter und greift parallel hierzu die Vokalstimme wieder auf dem Tonhöhenniveau auf, auf dem diese im ersten Teil endete.

---

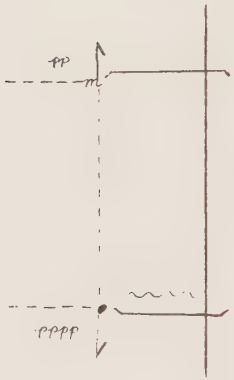
1) Die Instrumente, die eine solche Denaturierung nicht zulassen, sollen in ihrer Klangfarbe verändert werden. (Vgl. Erläuterungen, S.2, Nr.6.1.



Da vor diesem Teil auch eine größere Pause liegt, bietet sich hier ein Instrumentenwechsel an. Der Fluß der Ausführung würde dadurch nicht gestört werden. Auch hier ist es wieder von der Wahl des Instrumentes durch den Ausführenden abhängig, ob die Tonhöhe an dem vorherigen Teil anknüpfen kann. Würde nun ein höher oder tiefer klingendes Instrument gewählt, würde sich auch das Verhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalstimme verändern. Liegt der Tonumfang des Blasinstruments höher als der der Vokalstimme, kann eine Umkehrung der Notation durch die Realisierung entstehen.



Es ist aber auch denkbar, daß bei einem tief klingenden Instrument, bei gleichbleibender Vokalstimme folgende Verklanglichung zustande kommt:



Insgesamt bedeutet das, daß die Anordnung der Stimmen zueinander von dem Ausführenden abhängig ist. Die Wahl des Instruments und sein eigener Stimmumfang determinieren die Realisierung der Notation. Das bedeutet für diese aktuelle Musikproduktion, daß durch die Setzung der Zeichen und Regieanweisungen bei freier Blasinstrumentenwahl und eigener Vokalstimme des Ausführenden 'etwa Neues' entsteht. Dieses Neue kann zwar elektroakustisch vervielfältigt und konserviert werden, durch die Partitur jedoch findet keine Festschreibung des Klangprodukts statt. So wird durch diese flexibel gehaltene Partitur jede Ausführungs-Aura erhalten und wird nicht reproduzierbar.

In dieser Musikproduktion 'atem' werden geschickt die Elemente des Rohmaterials komponiert und so organisiert zusammengesetzt, daß dadurch herrschende Konventionen durchbrochen werden. Beispiele dafür sind der Bruch der Erwartung, daß die Gesangsstimme einen "schönen und sauberen" Ton produziert, Brüche in der Erwartung des harmonischen Zusammenspiels von Instrumental- und Gesangsstimme oder Gegensätze zur üblichen "Verklanglichung" des Notierten, die dem Ausführenden "Können", "Virtuosität" abverlangt. Dies geschieht dadurch, daß die Kategorien des Rohmaterials: dynamische Zeichen, Artikulationsanweisungen für die Instrumental- und Vokalstimme und Ausführungsanweisungen, so ins Verhältnis gesetzt sind, daß sie in ihrer Kombination (Überlagerungen oder Summierungen)

Gegenteiliges zum Erklingen bringen müssen. Vom Ausführenden wird geradezu Unmögliches verlangt. Er wird das, was die Partitur von ihm fordert, niemals erreichen können. Die Organisierung der Stimmen zueinander wirkt nicht nur nicht harmonisch, sondern evoziert geradezu gegenteilig Klingendes. Auch die Pausen, die mit einer Orientierung dienenden Strichellinie versehen sind, sind keine Hilfe. Der Ausführende muß sich immer am Feld selbst orientieren. Er kann sich nicht auf die Klänge des Instruments verlassen und nach dem Wechsel des Instruments hieran anknüpfen, so wie es die Partitur vorgibt. Vorsicht ist vor jedem einzelnen Zeichen geboten - durch den Zusammenhang in dem es steht, kann es leicht in sein Gegenteil umschlagen.
Während der gesamten Zeitdauer laufen entweder vom Tonband zugespielt oder von einem zweiten Spieler live dargestellt, die bereits beschriebenen Aktionen des pensionierten Musikers. Man könnte sie als notwendige Zulieferaktionen zu einem zu beatmenden Instrument verstehen. Diese Stimme läuft ohne Beziehung zur Vokal- und Instrumentalstimme ab.[1)]

Maricio Kagel's Komposition 'atem' für einen Bläser führt vor, wie mittels tradierter Elemente allein durch deren Formierung zueinander, im Klangphänomen Unkonventionelles entsteht. Die Organisation der drei Stimmen, die durch ihre Verklanglichung beliebig und ungeordnet erscheinen, in der Notation aber einem strengen Ordnungsprinzip unterworfen sind, läßt bei der Realisierung diese Stimmen anders klingen, als die Notation es zu erkennen gibt. Dabei ist allen drei Stimmen eines gemeinsam: das Atmen;

1) Mit der einen Ausnahme, wenn (nach 7.4. der Erläuterungen Kagels) einige Klänge der Instrumentalstimme vom Einspielband wiedergegeben werden, dann müssen die aufgenommenen Klänge genau an dem Zeitpunkt einsetzen wo der Spieler, der nun pausiert, sie ohnehin blasen würde.

das Atmen, um einen Ton zu summen, das Atmen, um einen Ton auf dem Instrument zu blasen, und das Atmen, um in der dritten Stimme, die den beiden anderen Stimmen unterlegt ist und lebendige menschliche Aktionen des pensionierten Musikers, wie Instrument putzen, durchblasen, etc. vorführt. So sind alle drei Stimmen zwar relativ unabhängig voneinander, dennoch aber aufeinander angewiesen, wenn es um die aus- und aufzuführende Musikproduktion 'atem' geht.

3. Dieter Schnebel's 'Atemzüge' (1968-1974) für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte

3.1. Beschreibung der Musikproduktion

'Atemzüge' gehört zu dem Gesamtkomplex 'Maulwerke'[1] und ist eine Komposition von Atemverläufen.[2] Generell kann sie als der Basisverlauf der Maulwerke angesehen werden, der auch als eigenständig gilt. Bei 'Atemzüge' sind primär Zwerchfell, Brustkorb, Lunge und Luftröhre beteiligt. Diese aktuelle Musikproduktion ist für drei oder mehrere Ausführende komponiert, die mehrere Arbeitsstadien durchlaufen müssen. Im einzelnen sind dies: Exerzitien, Produktionen, Kommunikation und Opus oder Opera.

In den 'Exerzitien' macht sich der einzelne Ausführende mit seinen Organvorgängen vertraut und erstellt einen gewissen Bestand an Organvorgängen. Durch Einfühlung ist ein Bewußtsein für die beteiligten Organe zu gewinnen und ebenso ein Gefühl für ihr Funktionieren. Dazu gibt Schnebel Materialtafeln, "auf denen in einzelnen Modellen die Grundformen der Organbewegungen und ihre wichtigsten Kombinationen schematisch aufgezeichnet sind, und außerdem Modelle ihrer zeitlichen und dynamischen Abläufe notiert werden".[3]
Mit Hilfe dieser Übungen können in Einzelarbeit, die auch ruhig meditationsartig sein kann, und gemeinsamer Gruppenarbeit die Möglichkeiten der Organgestaltung kennengelernt werden.
Das nächste Arbeitsstadium sind die 'Produktionen'. Darunter versteht man die aus den Exerzitien heraus entwickelten musikalischen Verläufe, d.h.die aus den Exerzitien erarbeiteten

1) Schnebel, Dieter: MAULWERKE für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte 1968-1974, unveröffl.Manuskript, wird demnächst verlegt.
2) Die anderen sind Kehlkopfspannungen und Gurgelrollen, Mundstücke, Zungenstücke und Lippenspiel
3) Schnebel, Anmerkungen zu dieser Musikproduktion, S.4

Einzelvorgänge, die nun zu musikalischen Formverläufen verbunden werden. Für die Produktionen gibt es fünf Formungsschemata, die angeben, wie "sich Einzelvorgänge zu Formverläufen verbinden lassen, aber auch, wie die Ausführenden durch eigene Verarbeitung der Materialien (Variieren, Fortspinnen, Gegensätze bilden) selbst solche Formverläufe gestalten können."[1)]

Diese Formungsschemata reichen dabei von homogenen bis zu völlig inhomogenen Verläufen. Für die Arbeit an den 'Produktionen' wird vorgeschlagen, mit den homogenen Verläufen zu beginnen, und erst später zu den schwierigeren, inhomogenen Verläufen überzugehen.

Wie für die 'Exerzitien' werden auch für die 'Produktionen' Einzel- und Gruppenarbeit vorgeschlagen.

Im dritten Arbeitsstadium der Atemzüge, dem der 'Kommunikation' gibt es Verhaltensmuster, die festlegen, wieviel Ausführende gemeinsam agieren, welche Formverläufe gestaltet werden und in welcher äußeren Verbindung und mit welcher inneren Einstellung das geschieht.

> "Die Angaben über die äußere Verbindung mit der Ausführenden betreffen den Umgang mit dem Material und die Koordination. Die Angaben über die innere Einstellung definieren das psychische Verhalten, besagen, wie die gemeinsame Ausführung von Artikulation sozusagen menschlich-sozial geschieht, welche psychischen und kommunikativen Prozesse da vor sich gehen."[2)]

Dabei sollte von den Verhaltensmustern "mindestens eine Tutti-Form, eine Duo-Form und eine Solo-Form" sowie jede der drei folgenden psychischen Kategorien erprobt werden: "triebhaft impulsives (Es-haftes) Handeln, sachlich gesetzliches (Über-Ich-gesteuertes) und einfühlend identifizierendes (Ich-haftes) Handeln".[3)] Zusätzlich sollten auch die Verhaltensmuster in verschiedenen Positionen, z.B.

---

1) Anmerkungen Schnebels, S.5 a.a.O.
2) ibid, S.6
3) a.a.O., S.6

Stehen, Sitzen, Liegen ausprobiert und die Reproduktionsgeräte in die Kommunikationen und in die Gestaltung der Kommunikationen einbezogen werden.[1)]
Die sehr lernprozeßhaften Phasen der Exerzitien, Produktionen und Kommunikationen münden schließlich in das vierte und letzte Arbeitsstadium der Atemzüge: die 'Opera'. Hierfür werden nun drei Gestaltungsmodi vorgeschlagen, die getrennt oder auch miteinander verbunden verwendet werden können. Es besteht die Möglichkeit, nach diesen Modi
a) ein ausgefeiltes Endprodukt mit definitiver Materialform,
b) einen ungefähr geplanten musikalischen Prozeß mit grob konzipierter Materialausführung, oder
c) einen spontanen musikalischen Prozeß zu erstellen, bei dem das Material während der Realisation geformt wird.
In 'Opera' müssen die Anzahl und Aufstellung und Gestik der Ausführenden, die Verwendung bestimmter Reproduktionsgeräte, die Herstellung von Film- und Diaverläufen, die Ausgestaltung des Raums und der Zeit festgelegt werden. Reproduktionsgeräte sind bei der Vorführung obligatorisch. Die Mindestausrüstung, die auch erweitert werden kann, "besteht aus 2 Mikrofonen (1 Luftmikrophon, 1 Kontaktmikrophon), Verstärker und Lautsprecher und 1 Scheinwerfer pro Ausführender; alles getrennt regelbar.[2)]

3.2. Segmentierung und Formierung

Die vorangestellte Beschreibung der aktuellen Musikproduktion 'Atemzüge' von Dieter Schnebel läßt transparent werden, daß eine Vermittlungsanalyse hier nun weder an einem vor-

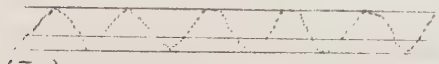
1) Video-Geräte können wegen ihrer Spiegel- und Übertragungsfunktion im Kommunikationsprozeß eine wichtige Rolle spielen. Vgl., a.a.O., S.6
2) Anmerkungen Schnebels, S.7, a.a.O.

geschriebenen Klangphämonen noch an der Notation ansetzen kann. Der Grund liegt in der Konzeption des Werks, da zum einen das Klangphänomen der 'Atemzüge', bei jeder Aus- und Aufführung unterschiedlich ausfallen wird obwohl und gerade dadurch, daß die Ausführenden vorher die genau bestimmten Stadien der Exerzitien, der Produktionen und der Kommunikationen durchlaufen haben.
Zum anderen ist eine Notation nicht existent; es gibt aber dennoch Fixiertes und das sind die Materialtafeln, die das Fundament der Produktion liefern und zu durchlaufende Arbeitsstadien mit genauen Anweisungen für den Ausführenden. Eine Fixierung per se die nach einer genau eingegrenzten Realisierung verlangt liegt bei diesem Werk nicht vor.
Die Komplexität dieser Musikproduktion erfordert eine Flexibilität der Fixierung und des Klangphänomens. Für eine Segmentierung der Musikproduktion bedeutet dies, daß gleichzeitig an den prozessualen Momenten der Vorbereitung, Übung und Probesituation, aber auch an den szenischen Vorgängen des musikalischen Aufführungsverlaufs, wie wechselnder Beleuchtung, Veränderung in Gestik und Haltung der Produzierenden angesetzt werden muß.
Das inhaltliche Spektrum der unterschiedlichen Stadien liefert somit den Ansatzpunkt für eine Segmentierung; denn die Inhalte werden durch die fixierten Materialtafeln und die Anweisungen der Stadien Produktionen und Kommunikationen genau vorgegeben. Die Form der gesamten Produktion, d.h. sowohl der Arbeitsstadien als auch der Opera, wird durch den Komponisten durch die verschiedenen Verläufe und Verhaltensmuster mitdeterminiert und sorgt gerade dadurch für Flexibilität der Musikproduktion.
Für die Vermittlung von Musik und Gesellschaft bedeutet dies, daß trotz der beschriebenen Andersartigkeit der Fixierung und der Aus- und Aufführung, hier nicht eine Nicht-Analysierbarkeit vorliegt, wie vielleicht bei oberflächlicher Betrachtung geschlossen werden könnte. Nun zu dem inhaltlichen Spektrum der unterschiedlichen Stadien.

Die Ansatzpunkte der Segmentierung dieser Musikproduktion sind die 'Materialtafeln' der Exerzitien, die 'Formungsschemata' der Produktionen und die 'Verhaltensmuster' der Kommunikationen. Im Folgenden werden daher die Inhalte der einzelnen Arbeitsstadien näher berschreiben.

'Materialtafeln' t_{1-3} und a_{1-3} (Exerzitien):

Diese Tafeln stellen ein Übungsmaterial von Atemverläufen dar, "wobei auf den t-Blättern mehr das Atemtempo (t=tempus) und auf den a-Blättern mehr das Atemvolumen (a=Amplitude) variiert. Bei den Verläufen der t-Blätter ist überwiegend die Zwerchfelltätigkeit, bei denen der a-Blätter mehr die des Brustkorbes im Spiel. Auf t_1 und a_1 sind Grundformen des Atemtempos bzw. -volumens notiert, auf t_2 und a_2 einfache und kontinuierliche Veränderungen, auf t_3 und a_3 komplizierte und diskontinuierliche Veränderungen".[1)]
Die Blätter können auch unterschiedlich gelesen werden, d.h.: einzelne Atemkurven können sowohl von rechts nach links als auch von links nach rechts gelesen werden, so daß sich jedes accelerando in ein riterdando verwandeln läßt. Auch die Ein-Ausatem-Folgen werden in Aus-Einatem-Folgen umgekehrt, indem das Blatt auf den Kopf gestellt wird. Hinzu kommen dann noch Kombinationsmöglichkeiten, dadurch daß einzelne Tafeln übereinander gelegt werden und somit eine neue Tafel ergeben können: "t_1 und a_1 sind zuunterst zu legen, darüber dann t_3 und a_3, zuoberst t_2 und a_2."[2)]
Zur besseren Verdeutlichung wird aus jeder der Materialtafeln ein Atemverlauf dargestellt:

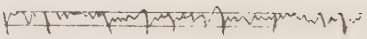


(aus a_1)

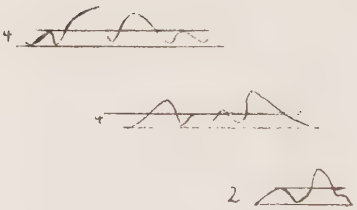
(aus t_1)

1) Anm.Schnebels, S.10, a.a.O.
2) ebda, S.9

(aus a_3)



(aus t_3)



(aus a_2)

(aus t_2) [1]

'Formungsschemata' P I - P V (Produktionen):

Durch die Formungsschemata wird angegeben, wie Formverläufe entstehen können. Die Anweisung Schnebels ist dabei mit den einfachen Formungsschemata (PI/II) zu beginnen und erst dann zu den schwierigeren überzugehen (PIII-V).

> "Die fünf Formungsschemata symbolisieren die Gestaltung verschiedenartiger Artikulationszusammenhänge:
>
> P I :homogene Verläufe von Artikulationsvorgängen
> P II :homogene Verläufe mit Ausweichungen
> P III :etwas inhomogene Verläufe
> P IV :inhomogene Verläufe mit starken Wechseln und Gegensätzen
> P V :äußerst inhomogene Verläufe."[2]

Die Ausarbeitung und Übung solcher Formverläufe kann wie bei den Exerzitien sowohl in Einzel- als auch in Gruppenarbeit erfolgen.

Im Folgenden seien die Formungsschemata kurz skizziert:

P I ergibt einen ziemlich gleichförmig erzeugten Verlauf - monotone Reihung, gleichmäßiges Kreisen, "unmerkliche

1) Entnommen aus den Materialtafeln Schnebels, a.a.O., a_{1-3} und t_{1-3}
2) Anm.Schnebel, S.24

Entwicklung aus nur einem oder weniger stark verwandten Vorgängen; und dies teils stockend (mit Pausen zwischen den einzelnen Artikulationsmodellen), teils fließend. Wegen solcher Gleichförmigkeit sind die Verläufe quasi zeitlos. Sie sollten nicht zu kurz währen - mindestens mittlere Anzahl der Wiederholungen - können andererseits sehr lang ausgedehnt werden."[1)]

P II ist weniger gleichförmig. Hier geht es um die Reihung von leicht verschiedenen und trotzdem verwandten Vorgängen. Allmähliche Umwandlungen eines Vorgangs in einen anderen, durch regelmäßiges Kreisen um einen Vorgang; dies kann stockend und auch fließend geschehen.

P III, in diesem Vorgang werden einigermaßen verwandte Materialien in ziemlicher komplizierter Verbindung verwendet. Es findet eine "stark gemischte Streuung bei der Reihung von Vorgängen, mehr oder weniger unregelmäßiges Kreisen um 2-3 Vorgänge, Entwicklungen in mehreren Ansätzen und in mehrere, jedoch ähnliche Richtungen; dies stark stockend (...) ——> unregelmäßig fließend."[2)]

P IV - diese Verläufe sind sehr sprunghaft: "Reihungen von ziemlich verschiedenen Materialien, stark unregelmässiges Kreisen, das bereits zu entfernten Punkten hin ausschlägt, Entwicklungen von erheblichem Schwung, die sich vom Ausgangspunkt schon einigermaßen weit weg bewegen. Pausen und Zäsuren"[3)] erhalten hier selbständigen Charakter. Der hierdurch zustandekommende Formverlauf kann ziemlich kurz sein und braucht aus nur wenigen Modellen zu bestehen. "Das für P IV Ausgeführte gilt auch für P V, allerdings in extremen Maß. Da hier die Zusammenhänge zwischen den Vorgängen sich auflösen, kann die Dauer eines solchen Verlaufs sowohl kurz, als auch unbegrenzt sein, zumal er schon bald den Charakter des Beliebigen annimmt."[4)]

1) Schnebel, Anmerkungen, S. 26
2) ebda, S.27
3) a.a.O., S.27
4) ibid, S.28

Die nach P I - P V gestalteten Verläufe können vom einzelnen Ausführenden - Solo - oder auch kollektiv - Tutti- oder in Untergruppierungen gebildet oder alternierend gestaltet werden.

'Verhaltensmuster' (Kommunikationen)

Von Schnebel werden sieben Verhaltensmuster für diese Arbeitsphase vorgegeben. Zum einen wird die persönliche Gestaltung der am Artikulieren beteiligten psychischen Prozesse intendiert, der Artikulierende sucht also die mit

> "dem Erleben zusammenhängenden Schichten der Organvorgänge zu erschließen. Zum anderen geht es um die solchem Erleben entfließende Kommunikation, also um das Sich-Mitteilen der Ausführenden und ihr Miteinander-in-Verbindung-Treten. Von sieben Verhaltensmuster sind drei solche, die sich mit dem gemeinsamen Handeln größerer Gruppen (von 3 Ausführenden an aufwärts), also mit einer Art Massenverhalten befassen: Tutti zugleich, Tutti nacheinander, Tutti punktuell, wobei das letzte Muster in das Handeln Einzelner überleitet. Zwei andere Verhaltensmuster haben das Handeln Einzelner zum Gegenstand: Solo und Solo mit Begleitung, wobei das letzte das Handeln eines Einzelnen mit kollektivem Handeln verbindet; zwei weitere Muster, Duo zugleich und Duo nacheinander betreffen das Handeln zweier oder mehrerer Einzelner - also das Verhalten in einer kleinen Gruppe mit mehr oder weniger definierten Rollen der Einzelnen.
> Die Verhaltensmuster bestimmen in der Horizontalen - von links nach rechts (1 2 3 4) die Art der zu agierenden Artikulationsverläufe:
>
> 1 homogene bzw. gleiche Artikulationsverläufe
> 2 ziemlich homogene Artikulationsverläufe
> 3 inhomogene Artikulationsverläufe
> 4 stark verschiedene Artikulationsverläufe.
> Durch solche Rubrizierung wird eine Beziehung auf die im Erarbeitungsvorgang der PRODUKTIONEN gewonnenen Verläufe P I - V hergestellt. Zugleich geben die Bestimmungen 1-3 (4) an, wie solche Vorläufe als Material zu koordinieren sind. In der Vertikalen - von oben nach unten (a b c) - wird das psychische Verhalten definiert; es reicht von einem

> Handeln das sich ganz treiben läßt (a) zu einem gänzlich eigengesteuerten Handeln. (b) Eventuell - wenn es den Ausführenden zu große äußere Schwierigkeiten bereitet, oder wenn sie sich davor scheuen - können die psychischen Direktiven weggelassen werden. (...).
>
> Auf jedem Verhaltensmuster steht unter dem Titel quasi als Überschrift eine allgemeine Bestimmung: Wie viele Ausführende in welcher Weise produzieren. Darunter findet sich eine ebenfalls allgemeine Charakterisierung der Materialien: was für Artikulationsverläufe in welcher Weise kombiniert werden. In den einzelnen Rubriken sind diese groben Bestimmungen detailliert; und zwar zunächst in äußerer Beziehung: es wird sowohl graphisch als auch verbal verdeutlicht, welche Art von Prozessen sich abspielen (P I, P II, P III ...) und wie sie miteinander verbunden sind; was das Innere angeht, so wird eine kurze psychologische Deskription des stattfindenden Artikulierens gegeben. Jede einzelne Rubrik trägt unten rechts einen Titel, welcher das notierte Gesamtgeschehen zu charakterisieren sucht. Ganz unten stehen quasi als Unterschriften Varianten des Titels und der allgemeinen Bestimmungen, die auf die Abwandlungsmöglichkeiten des jeweiligen Verhaltensmusters hinweisen."[1]

Diese allgemeinen Ausführungen Schnebels zu den Verhaltensmustern, die das inhaltliche Spektrum der Kommunikationen bilden, wurden deswegen zusammenhängend zitiert, um die wichtige letzte Arbeitsphase vor der 'Opera' vorzustellen und die Bedachtheit und Verwobenheit der einzelnen Phasen ohne jegliche Auslassung oder Verkürzung anzuführen.
Hier nun ein Beispiel aus Tutti nacheinander (1 a):

	1 gleiche AV
a	 P I ein Spieler beginnt mit einem begrenzten AV, den er mehrmals wiederholt, die anderen Spieler geben diesen 'Kernvorgang' nachahmend wieder; ungeregelte Einsätze die Aktion des ersten Spielers quasi blind übernehmen; ebenso unmittelbar reagierend einsetzen Wiederholungen

1) Schnebel, Anmerkungen, S.29 f.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen nun zu der Ausführung dieser Arbeitsphase. Schnebel weist darauf hin, daß im Stadium der 'Kommunikationen' das in den vorausgegangenen Stadien Erarbeitete der 'Exerzitien' und 'Produktionen' angewandt werden muß. Dabei werden die bewußt gemachten Artikulationsverläufe kommunikativ angewandt und psychologisch nach den Freudschen Begriffen Es, Über-Ich und Ich gegliedert. (In den Verhaltensmustern sind diese nach a, b, c rubrizierte Grundverhaltensweisen).
Für die Verhaltensmuster bedeutet dies, daß in der a-Schicht "triebgesteuertes, stark vorbewußtes - gar unbewußtes Handeln"[1] vorherrscht. Der einzelne Ausführende wird hier rein gefühlsmäßig und unkontrolliert handeln. Ein durch ein solches Muster geordnetes Verhalten wird ungeordnet sein bzw. sich vom Unbewußten her ordnen.
In der b-Schicht "folgt man eingewurzelten Konventionen, Anerzogenen eingeübten Vermeidungs- oder Zustimmungsreaktionen, so daß hier vielerlei traditionelles Formelwesen zum Ausdruck kommen kann".[2] Hier ist das Über-Ich der eigentliche Akteur, das Handeln wird als vorbewußt charakterisiert und den verinnerlichten Kommendos gehorchend beschreiben.
In der c-Schicht wird ich-haftes Handeln zugelassen. Hier soll der Ausführende nun sehr bewußt artikulieren und unverdrängte Gefühle aktivieren. Die eigene Entschiedenheit, "klare Leidenschaft, ein Sich-Einsetzen-für oder ein Stellung-Beziehen-gegen, kurz: ein Mit-sich-selbst-Einssein, das aus sich herausgeht. Kommunikation aus solchem Verhalten heraus ist frei und offen, zugleich klar geformt wie rücksichtsvoll."[3]
Die hier vorgestellten Verhaltensmuster führen zu Prozessen verschiedenster Art. Es gibt solche, die neutral verlaufen und nur musikalische Spannungen haben (wie aus: Tutti

1) Schnebel, Anmerkungen S.31, a.a.O.
2) ebda, S.31
3) ibid, S.32

zugleich, 1b und die Prozesse der b-Rubrik), und andere, die entspannt vor sich gehen (z.B.Tutti zugleich 1c) oder die Spannungen äußern (Tutti zugleich 1a); manche konstituieren ein psychisches Spannungs- oder Entspannungspotential (Duo nacheinander, 2a-c, 4a-c).[1)]
Bei diesen Verhaltensmustern wird keine Dauer vorgeschrieben, sondern diese steht in Abhängigkeit vom Spannungsverlauf der jeweiligen Einheit und dem Verständigungsprozeß der Ausführenden untereinander und kann demzufolge von Aus- und Aufführung zu Aus- und Aufführung variieren.
Nicht unwesentlich für die Gestaltung der durch die Verhaltensmuster angeregten Prozesse ist die Körperhaltung des Ausführenden. Grob lassen sich drei Positionen unterscheiden: eine liegende, eine sitzende und eine stehende[2)] (resp. sich bewegende, wie: "um den eigenen Platz herum")[3)]

'Gestaltungsmodi' (Opera):

Auf den Exerzitien mit ihren Materialtafeln, den Produktionen mit ihren Formungsschemata und den Kommunikationen mit ihren Verhaltensmustern entsteht aufbauend das 'Opus', die 'Opera'. Für sie gibt es Gestaltungsmodi, die den inhaltlichen Verlauf charakterisieren; diese sind aber so weitgefaßt, daß die Flexibilität in dieser Schicht der Musikproduktion - die für die Rezipienten gedacht ist - ihren Höhepunkt findet. In dieser letzten Werkschicht müssen die anderen unterschiedlichen 'Lernstadien' ihren Einfluß nehmen. Dies hängt primär von der ausführenden Gruppe ab. Inwieweit die Bedeutung technischer und optischer Mittler Bedeutung erlangt, hängt ebenfalls von den Ausführenden selbst ab.

---

1) Anmerkungen, Schnebel, S.32
2) Liegende Position z.B. für Solo 1a-c, resp. viele Prozesse der a-Schicht
sitzende Position z.B. in Solo 2a-c und viele andere Prozesse der b-Schicht
stehende Position z.B. in Solo 3a-c und andere Prozesse der c-Schicht, vgl., S.33
3) Schnebel, Anmerkungen S.33, a.a.O.

Abgesehen von einer vorgeschriebenen Minimalausrüstung akustischer und optischer Mittler sind andere akustische und optische Reproduktionsmöglichkeiten freigestellt. Diese sollen im Folgenden näher beschrieben werden. "Die akustische Reproduktion bildet im Gesamtablauf eine eigene Stimme"[1]; sie hat die Funktion, Artikulationsprozesse zu verdeutlichen (besonders die kaum hörbaren), Farbveränderungsverläufe zu bilden, indem die Mikrophone unterschiedlich gefiltert und variiert werden und durch Mischungen von Realklängen und Lautsprecheranlagen, Klangwanderungen bilden.
Die optische Reproduktion sieht vor, die Artikulationsorgane, die die eigentlichen Ausführenden dieser Produktion sind, ins rechte Licht zu rücken. So hat die Lichtgestaltung die Funktion Artikulationsprozesse - als selbständige Stimme - zu verdeutlichen und die Regelung des Ablaufs z.B.durch signalartige Lichteinsätze zu gestalten. Ferner sind noch andere technische Bezüge geplant; es können Video-Anlagen einbezogen werden, indem vor einigen Ausführenden "Video-Kameras postiert werden, welche die Bewegung der Artikulationsorgane aufnehmen - jedoch ohne Ton. Das Aufgenommene wird über einen Bildregler (...) auf 1 ——> mehrere Fernsehmonitore gegeben, die in einiger Entfernung von den betreffenden Ausführenden postiert werden sollten."[2] Dabei ist auf eine getrennte Regelung für jeden Ausführenden zu achten. Die optische Reproduktion durch Video-Technik hat dabei eine Mikroskop- und eine Kommuniationsfunktion. Mikroskop-Funktion, als sie kaum wahrnehmbare Organvorgänge sichtbar machen will und Kommunikationsfunktion als sie durch Monitore weite Entfernungen überbrücken kann. Dabei sind die Videoaufnahmen als optisches Moment die Begleitung des akustischen Verlaufs.

---

1) Schnebel, S.36
2) a.a.O., S.37

Das Spektrum der optischen und akustischen Reproduktion kann noch erweitert werden. Bei der optischen wird an Zuspielfilme und Diapositive gedacht. Die Zuspielfilme können einzelne >Takes< aus den Probesituationen sein und dokumentierend eingesetzt werden. Damit können diese Filme auf Vergangenes zurückweisen, die Gegenwart begleiten und auf künftige Möglichkeiten deuten.[1] Die Diapositive können einerseits informieren, andererseits dokumentieren; informieren, in dem die Stellen aus den Materialtafeln oder einzelne Titel aus dem Verhaltensmuster zeigen; dokumentieren, indem Artikulationsprozesse in bestimmten Situationen projeziert werden. Prinzipiell sollen die Dias punktuell und sparsam angewandt werden. Zur akustischen Reproduktionsmöglichkeit: hier wird an Tonbandeinspielungen gedacht. Die Aufnahmen aus den Probesituationen sind von ihrer Funktion her vergleichbar mit den Filmaufnahmen. "Da die Tonbandaufnahmen im Zeitablauf festliegen, muß das Live-Spiel der Ausführenden auf sie bezogen werden: Live-Aktionen und Tonbandabläufe können einander abwechseln oder auch lose überlagert werden. Wo beides gleichzeitig stattfindet, mögen die Ausführenden mit stummen Aktionen auf die Tonbandpassagen reagieren."[2]

Das inhaltliche Spektrum der unterschiedlichen Stadien läßt einzelne Segmente der >Atemzüge< deutlich werden, und zeigt über ihren Zusammenhalt im Gesamten der Musikproduktion ihren Organisations- und Kommunikationszusammenhang. Hier noch einmal die einzelnen Stadien mit ihren vorgegeben Inhalten:

---

1) Anm.Schnebel, S.38, a.a.O.
2) a.a.O., S.40

Stadium	Inhalt
1 Exerzitien	Materialtafeln a_{1-3} und t_{1-3}
2 Produktionen	Formungsschemate von Artikulationszusammenhängen P I - v
3 Kommunikationen	Verhaltensmuster Tutti - zugleich - nacheinander - punktuell Solo - allein - mit Begleitung Duo - zugleich - nacheinander geordnet nach Artikulationsverläufen (1-4) und psychischem Verhalten (Ich, Es, Über-Ich)
4 Opus bzw. Opera	Gestaltungsmodi (3) akustische und optische Reproduktion

Dabei ist nun >Opus< von "Atemzügen" das, was sich dem Rezipienten darstellt. Folglich werden die Rezipienten von den drei hinter der Bühne liegenden Arbeitsstadien nur dann etwas erfahren können, wenn die Ausführenden dies in ihr Opus mithineinnehmen

Aus der inhaltlich umfangreichen und detaillierten Beschreibung der Arbeitsphasen, die von Schnebel dem zu exerzierenden Material beigefügt sind, lassen sich nun die Grundparameter ableiten, die das Analyseinstrumentarium zu 'Atemzüge' stellen. Das vom Komponisten erstellte, zu bearbeitende Fixierte schließt also mit den Materialtafeln, den Formungsschemata und den Verhaltensmustern auch die zum Verständnis der Aus- und Aufführung notwendigen Erläuterungen mit ein.
Da die Arbeitsphasen der Musikproduktion so aufgebaut sind, daß sich eine aus der anderen heraus entwickelt, die letzte, die aufzuführende Schicht aber recht variabel in ihrer Aufführung ist, bietet es sich hier nun an, an der letzten, lernprozeßhaften Werksschicht der 'Kommunikationen' anzusetzen. Sie bietet die entscheidende Grenzschicht, denn in dieser Schicht gehen die vorherigen Schichtinhalte ein und die Weichen für die nachfolgenden werden gestellt. Schichtinhalte sind die zu exerzierenden Materialtafeln, die Arbeitssituationen der Einzel- bzw. Gruppenarbeit, die unterschiedlichen Verläufe, die den einfachsten rsp. kontinuierlichsten bis hin zum kompliziertesten rsp. diskontinuierlichsten Verlauf umfassen, d.h. das hier bei genauem Befolgen des Notierten Grundformen entstehen, die auch durch eine Überlagerung zu Mischformen oder durch Eskalation einzelner Segement zu künstlichen Formen werden können.
In dieser zentralen, weil überleitenden Grenzschicht 'Kommunikationen' sind genaue Angaben für die folgenden Punkte gegeben, die eine gemeinsame Ausführung von Artikulationen organisiert: Der Umgang mit dem Material wird vorgeschrieben, was hier soviel bedeutet, wie daß die äußere Verbindung nämlich die der Artikulationsverläufe festgelegt ist; die Zahl der agierenden Ausführenden und ihr psychisches Verhalten bestimmt, d.h. die innere

Einstellung der Akteure erfährt eine Reglementierung (nach dem Freudschen Schema). Die während dieser Werksschicht einzunehmenden Körperpositionen der Ausführenden: liegen, sitzen und stehen sind nicht vorgeschrieben, sondern sind von den Ausführenden selbst zu bestimmen. Es wäre vorstellbar, daß diese Inhalte der letzten lernprozeßhaften Arbeitsphase in einer additiven Form möglicherweise noch unter Hinzunahme von optischen und akustischen Reproduktionsgeräten als ein möglicher Gestaltungsmodus in die 'Opera' eingehen kann.
Aus dem bisher gesagten lassen sich die folgenden Grundparameter benennen. Es sind dies: die Arbeitssituation (der Solo-, Duo- oder Tutti-Konstellationen), das Material der Atemzüge, d.h.die auszuführenden fixierten Anweisungen mit Artikulationsverläufen und psychischem Verhalten der Ausführungen.
Die Bedingungen in dieser Werkschicht 'Kommunikationen' - aus der sich das 'Opus' heraus entwickeln wird - ist, eine Solo, eine Duo und eine Tutti-Form zu bearbeiten. Variabel gehalten sind hingegen die Körperpositionen der Ausführenden und der Einsatz von akustischen und optischen Reproduktionsmöglichkeiten, also die bewußte Vorstellung der Verkörperlichung und Vertechnifizierung dieser Abläufe.
Das bedeutet, daß Wert auf alle drei Arbeitskonstellationen, die Artikulationsverläufe und jede der psychischen Konditionen der Ausführenden gelegt wird.

3.3. Explizites und Implizites

'Atemzüge' verlangt von den Ausführenden das Druchlaufen all der lernprozeßhaften Arbeitsphasen rsp. Probesituationen

bevor die 'Opera' dem Publikum vorgeführt werden.
Die Arbeitsphase 'Kommunikation' ist als der entscheidende Übergang von Probe- zur Aufführungssituation zu sehen, die vorhergehenden Werkschichten kulminieren in ihr und die sich daran anschließende Werkphase wird auf sie zurückgreifen.
Explizit finden hier die Atemzüge mit ihrem Schwerpunkt Atemtempo und Atemvolumen, geordnet nach einfachen bis komplizierten Verläufen und psychischen Verhalten der Ausführenden, und der Gesamtkonstellation der Ausführenden ihren Eingang. Da die letzte Werkschicht 'Opera' kein festgefügtes Klangphänomen anstrebt, keine chronologische Abfolge einer Notation zugrundeliegt, sondern lediglich einen der drei Gestaltungsmodi verlangt, ansonsten aber die vorausgegangen Arbeitsstadien durchlaufen werden mußten, dient dieses Stadium 'Kommunikation' als Schlüssel. Das letzte Stadium 'Opera' ist also trotz des Fehlens einer genau vorgeschriebenen Notation nicht beliebig und ungeordnet, sondern verlangt von den Ausführenden eine genaue Auseinandersetzung mit dem notierten Material, mit sich selbst, mit den anderen Ausführenden und mit den technischen Reproduktionsmöglichkeiten. So wird das Klangphänomen, je nach vorher getroffenen Absprachen einem der drei Gestaltungsmodi folgend aufgeführt werden. Was bei den 'Opera' jedoch hinzu kommt, ist der variable gehaltene Einsatz von optischen und akustischen Reproduktionsmöglichkeiten. Das bedeutet für diese letzte Werksschicht, daß die damit verbundene Transparenz des Gesamtablaufs abgesehen von einer Minimalausrüstung in der Verantwortung der Ausführenden selbst liegt. Sie können damit die von ihnen erwünschte Transparanz für den Rezipienten selbst bestimmen.

'Kommunikation' besteht formal aus sieben Verhaltensmuster. Nach vorgebener Arbeitssituation sind es zwei Solo, zwei Duo- und drei Tutti-Konstellationen, wovon mindestens aus jeder Konstellation eine ausgewählt und jede der drei psychischen Verhaltensweisen erprobt werden soll. Die Artikulationsverläufe differieren zwischen drei und vier vorgebenen Varianten, die von einfach bis kompliziert reichen.
Dies ist das bereits explizit Bekannte, welches im Vorausgegangenen detailliert beschrieben wurde. Was bedeutet dies nun implizit? Kann dieser Musikproduktion mit ihrem organisierten Zusammenhalt nicht der Vorwurf gemacht werden, durch eine 'Überorganisierung' eine intellektuelle Kunstproduktion zu sein, die sinnliche Erfahrungen verhindert? In Anbetracht der Flut von Anweisungen und Erklärungen ist ein solcher Schluß verständlich wäre aber vorschnell gefaßt.
Die Werkschicht der 'Kommunikation' stellt trotz ihrer lernprozeßhaften Organisation eine Chance für die Ausführenden dar, mit Hilfe der vorgegebenen und strukturierten Materialien sich selbst und den anderen Beteiligten nahe zu kommen. Die sinnlichen Erfahrungen der Ausführenden werden zwar durch das Fixierte gelenkt, finden aber schon durch die Auseinandersetzung des Einzelnen mit dem Notierten, mit sich selbst und den anderen Ausführenden ihren Ausdruck. Es lassen sich die Grundparameter Arbeitssituation, Materialien der Atemzüge, differenziert nach Artikulationsverlauf und psychischem Verhalten der Ausführenden herauslösen, die auch trotz ihrer vorgeschriebenen Arbeitssituation sinnliche Erfahrungen offenhalten.
Ein anderer Kritikpunkt dieser Musikproduktion mag die in der Arbeitsphase 'Kommunikationen' vorgegebenen psychologische Strukturierung nach den Freudschen Begriffen

des Es, Über-Ich und Ich sein; auch mögen die stufenweise sich voneinander unterscheidenden Artikulationsverläufe einer Pädagogisierung der 'Atemzüge' annähern.
Tatsache hierbei ist aber, daß das Atmen und die mit ihm zusammenhängenden Vorgänge in der Werksschicht 'Kommunikationen' durch den Inhalt der Verhaltensmuster explizit die Segmente des Rohmaterials ordnen, die sonst implizit bei jeder anderen Erarbeitung von Musikproduktionen vorausgesetzt, aber nicht den Werken als zu Ordnendes vorangestellt wird.
Überlicherweise wird von den Komponisten eine Notation zur Realisierung vorgegeben, mit der sich die Ausführenden mit ihren zumeist technischen Fertigkeiten, nicht aber mit ihrer eigenen Bewußtwerdung auseinandersetzen.

An einem konstruierten Beispiel möge dies im Folgenden demonstriert werden. Das was sonst bei der Erarbeitung von zu realisierenden Musikproduktionen implizit notwendig ist, wird in 'Atemzüge' explizit in die Arbeitsphasen eingeplant und findet ihre organische Organisierung. Die offen und flexibel gehaltene Werksschicht 'Opera', die vor den Rezipienten aufgeführt wird, nimmt dann durch die Ausführenden das explizit in den Arbeitsphasen Erarbeitet hinein und läßt es damit zum Impliziten, bestimmt durch Subjektives und Gruppenspezifisches der Ausführenden werden.
Man beobachte beispielsweise das Verhalten eines Schülers, wenn er mit der Notation eines Werkes konfrontiert wird. Ist er primär bestrebt einen Klang zu erzeugen, so wird er alles andere demgegenüber zurücktreten lassen. Im Schnebelschen Verständnis agiert der Schüler nach dem Freudschen Begriff des Es - also rein triebhaft. Er will einen Klang erzeugen, und nimmt die notierte Vorlage nur als grobe Orientierung und folgt ansonsten mit seinen Fähigkeiten und Fertigkeiten der Lust zu musizieren.

Die Über-Ich Phase in der herkömmlichen Musizierpraxis findet sich vor allem dort wieder, wo der Lehrende dem Schüler die Aus- und Aufführungspraxis eines Werkes - in sogenannter Werktreue - nahebringt. Der Schüler wird die Konvention des Tradierten übernehmen, sich an die herrschenden Regeln halten und das Werk wie gewünscht reproduzieren.
Die dritte Phase, die schließlich am Ende einer jeden Einstudierungsphase stehen sollte, ist die, in der der Schüler zwar die Konventionen berücksichtigt, sich aber andererseits nicht allein zum Vollzugsorgan des Werks (resp.des Komponisten) machen läßt, sondern sich selbst miteinbringt. Diese letzte, eigengesteuerte Phase - hier bei Schnebel die des Ich's - kann zwar somit als erstrebte Endphase in der Erarbeitung angesehen werden, ist aber ohne die anderen Phasen nicht denkbar.
In 'Atemzüge' wird deutlich, daß Schnebel bewußt und gezielt die Abläufe von Einstudierungs- und Probephasen im generellen miteinbezieht, thematisiert und strukturiert organisiert als Materialien vorlegt. Der Umfang von Artikulationsverläufen soll laut Anweisung des Komponisten bei den einfachen beginnend bis zu den komplizierteren durchlaufen werden. Vergleichbar ist das der herkömmlichen Einstudierung von Werken: soll eine für die technische Ausführung schwierige Komposition erarbeitet werden, beginnt man in einem gemäßigteren Tempo als vorgeschrieben, um sich einhören zu können. Das gewählte Übungstempo wird langsamer - einfacher - sein und sich dann zu dem vorgeschriebenen - komplizierteren - steigern.
Ist es jedoch so, daß in der herkömmlichen Aufführungspraxis das auf der Bühne aufgeführte - die Endleistung - zählt, wird es in 'Atemzüge' den Ausführenden selbst

überlassen durch Ausgestaltung ihres 'Opus' das für sie wesentliche hervorzuheben. So ist es möglich, daß eine ausführende Gruppe ihr 'Opus' so gestaltet, daß den Rezipienten damit ein Einblick in die Arbeitsphasen, die vor der Aufführung lagen, gegeben wird. Die sonst eliminierte Befindlichkeit des Ausführenden, die hinter der zu realisierneden Komposition zurückstehen muß, findet in 'Atemzüge' durch die Organisation der Verhaltensmuster ihren Eingang. Zu bearbeitende Materialien und Befinden der Ausführenden - beides wird in 'Atemzüge' thematisiert.
Rohmaterial dieser Musikproduktion sind die nach Atemtempo und Atemvolumen zu unterscheidende Atemzüge, die Artikulationsorgane der Ausführenden und ihr psychisches Befinden; dabei sind die Atemzüge, die Artikulationsorgane und das psychische Befinden der Ausführenden, die explizit ihre Benennung erfahren dennoch noch auf andere Weise miteinander verwoben. All diese hier genannten Punkte werden genau benannt, dennoch herrscht hier auch das Implizite mit.

Als implizit ist hier das Atmen zu verstehen, das in den Ruhepausen einsetzen wird und der bewußt gesteuerten Atmung ein Gegengewicht bietet. In 'Atemzüge' geht es folglich nicht um die Erstellung eines neuen Materials, sondern um die menschlichen Organe, die an der Aktivität des Musizierens primär beteiligt sind; dabei wird das sonst in der traditionellen Musizierpraxis üblicherweise leise, dezente und unauffällige Atmen in den Mittelpunkt gerückt. Der Atem soll nicht mehr versteckt vor sich gehen, sondern wird zum zentralen Thema eines Vokalwerkes gemacht
Ästhetische Kategorien wie Klang und Vortrag scheinen

eliminiert zu sein, werden jedoch wieder als Reflex einer kontrollierten Körpersprache des Atmens als 'Ausdruck' ins Spiel gebracht.[1)]

Die hier vorgegebenen Atemzüge nehmen Wirklichkeit in sich auf, als sie zu dem Thema dieses Vokalwerks gemacht werden, und das Atmen zu lassen. War es sonst üblich, daß das Atmen einer Funktion diente, sei es daß es den Atem zum singen, sprechen o.ä. gab, so geht es in dieser aktuellen Musikproduktion um diesen wichtigen Vorgang als solchen. Ausgeführte bewußte Atemgänge werden bis in das kleinste Detail in der Arbeitsphase der 'Kommunikationen' geplant. Mit diesem Aspekt hält die Musikproduktion insofern Distanz zur Gesellschaft, als sie das Elementarste, das Atmen, in den Mittelpunkt rückt und all die Komponenten transparent werden läßt, die sonst allein in den Probesituationen verbleiben müssen. Der komplexe Atemvorgang wird in all seinen Bezügen geprobt und subjektiv als auch kollektiv erprobt, bis selbst die geringsten unbewußten Vorgänge, die beim Atmen mitspielen, bewußt geworden sind. Erst danach können die 'Opera' bewußt gestaltet werden. Die 'Opera' als der Teil der Musikproduktion, der die flexible Werksrealität und Rezipientenrealität zusammentreffen läßt.

Flexibilität des Notierten bei geordneter Genauigkeit bestimmen dieses elementare und organische Vokalwerk. Die Werksrealität wird sich nicht auf eine vorgegebene Notation stützen können, da kein festgeschriebenes Fixiertes existiert. Was ist dann aber das Material dieser Musikproduktion und worin liegt 'das Neue' von 'Atemzüge'? Schnebel stellt das beschriebene Rohmaterial der Atemzüge in Materialien geordnet nach Arbeitsphasen zusammen,

1) Carla Henius, Lehrstück, S.68 f. in: Musik-Konzepte 16, Dieter Schnebel, Hrsgn. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, edition text + kritik, München 1980

so daß für jede Aus- und Aufführung bestimmte Prämissen gegeben sind. Jede ausführende Gruppe wird mit den Materialien anders umgehen und sie in einer anderen Form des 'Opus' eingehen lassen. Das gilt auch für die Möglichkeit der Distanz; es bleibt den Ausführenden überlassen, wie weit ihre Distanzierung fortschreiten wird. Die damit auch einhergehende Offenheit und Transparenz, die an die Rezipienten weitergegeben werden kann, bleibt ebenfalls der ausführenden Gruppe selbst überlassen. Einspielfilme in den 'Opera' die Probephasen in die Aufführung einbringen können, werden somit gleichzeitig legitimieren, daß zu der Werksrealität nicht nur die Aufführung, sondern auch die Vorphasen des großen Bereichs des Einstudierens gehören. Es kann demonstriert werden, daß die doppelschienige Werksrealität durch die drei Probephasen und die Ausführungsphase ein Gemeinsames darstellen. Die Rezeptionsrealität hat somit an beiden Phasen mit Anteil. Durch den großen möglichen Einsatz von akustischen und optischen Reproduktionsgeräten können die Ausführenden selbst wiederum zu ihrem eigenen Publikum werden. Einerseits agieren sie andererseits sehen und hören sie sich und die anderen Teilnehmer auf den Reproduktionsgeräten - gewinnen folglich trotz vollkommener Übereinstimmung mit sich selbst auch Distanz zu sich.

Carla Henius, eine der an der Uraufführung beteiligten Ausführenden schrieb, "das Stück holte etwas aus uns heraus und, je nachdem wir das Instrument Körper, Atemluft, Lippen, Zunge und Kehlkopf nach den notierten Vorschriften veränderten, machte das also Hörbare uns selber Angst, gab uns Lust oder Ruhe. Wir waren beides in einem: Ausführende und Zuhörer - beteiligt und doch auch wieder nicht, eingebunden in die Strenge des 'Kunstwerks'.[1)]

1) Henius, a.a.O., S. 70

Das 'Neue' von 'Atemzügen' kann in der variablen Ausgestaltungsmöglichkeit des 'Opus' und den ihr vorausgehenden Arbeitsphasen gesehen werden. In dieser Musikproduktion findet eine Verkehrung des Herkömmlichen statt. Sieht man von der Konzeption ab, den grundlegenden Basisverlauf jeglicher Musizierpraxis zu thematisieren, so findet sich in der Organisation - und der mit ihr verbundenen Kommunikation - vor allem der der Ausführenden - das Neue dieser Musikproduktion. Hier wird nicht eine Notation vorgegeben, die zu realisieren ist und bei der die Erarbeitung ihren üblichen Gang nimmt; hier werden Materialien geboten, die in Arbeitsphasen nach bestimmten Vorgaben zu durchlaufen und von den Ausführenden nach bestimmten Modi zu gestalten sind. Es existiert keine Notation per se - die Ausführenden können - einem Gestaltungsmodus folgend - selbst eine erstellen, oder auch anders vorgehen.
Die Organisation dieser Musikproduktion bezieht folgende zentralen Komponenten mit ein, die auch die Werksrealität von 'Atemzüge' determinieren wird; es sind dies: der Atem, die daran beteiligten Organe, den "die Artikulationsorgane stellenden" Ausführenden mit seiner subjektiven Befindlichkeit, die Konstellation der Ausführenden untereinander, die Körperhaltungen und akustische und optische Mittler.

3.4. Versuch einer Vermittlungsanalyse

Die Vermittlungsnalyse dieser Musikproduktion kann nun nicht, wie es sicherlich deutlich geworden ist, an einem konkreten Notationsbeispiel ansetzen, da keine auszu-

führende Notation vorliegt; vielmehr wird sie an der letzten Arbeitsphase der 'Kommunikationen' ansetzen müssen. Da die Anweisung Schnebels verlangt, daß eine Solo-, eine Duo- und eine Tutti-Form obligatorisch sei, sollen hieran ansetzend partielle Analysen vorgenommen und ihre Möglichkeiten nicht nur für die Arbeits-, sondern auch für die Aufführungsphase beleuchtet werden.
Die in den musikalischen Strukturen auffindbaren gesellschaftlichen Implikate sollen herausgelöst werden, Entsprechungen von musikalischen und gesellschaftlichen Organisations- und Kommunikationsstrukturen gesucht werden.

Folgende drei Verhaltensmuster wurden ausgewählt:
'Solo', 'Duo zugleich' und 'Tutti nacheinander'.
Sie scheinen die reinsten Konstellationsformen zu haben, demgegenüber leiten die anderen Verhaltensmuster jeweils zu einem anderen über. Die hier ausgeschiedenen Verhaltensmuster sind: 'Solo mit Begleitung', da hier ein Ausführender solistisch handelt und die anderen Ausführenden oder ein Teil von ihnen das Solo begleiten sollen, ist eine gewisse Überleitung zu 'Duo nacheinder' gegeben, in dem zwei Ausführende alternierend agieren. 'Tutti punktuell' hat als Anweisung, daß alle Ausführenden gemeinsam produzieren, aber nur wenig und stets nacheinander. Durch die Anweisung, daß die Ausführenden nur nacheinander produzieren sollen, ergibt sich hier eine Korrespondenz zu 'Duo nacheinander'. 'Tutti zugleich' wurde letztendlich nicht ausgewählt, weil es trotz der Ordnungsprinzipien in dem Klangphänomen schwierig zu differenzieren ist.

Nun zum Solo: Aus diesem Verhaltensmuster wird eine Rubrik ausgewählt; es wird an derjenigen angesetzt, die dem

Rezipienten und Leser am vertrautesten sein dürfte, an 1 b. Die beiden Koordinaten dieser Rubrik werden durch den Artikulationsverlauf "vorwiegend homogene AV" und dem psychischen Verhalten des Über-Ichs (dem der b-Schicht) bestimmt. In diesem Verhaltensmuster ist die Angabe 'liegend' und der Außenwelt gegenüber verschlossen hinzugefügt. Die Rubrik selbst enthält eine schematische Darstellung eines Artikulationsverlaufs und die Anweisungen: "einfache und kontinuierliche oder leicht durchbrochene AV in strenger Gestaltung, regelmäßiges Zeitmaß (...) überkommene Gestaltungsweisen (aus verinnerlichter Konvention und Tradition) anwenden".[1)]

Der vorgeschriebene Artikulationsverlauf und das Über-Ich-Befinden des Ausführenden, seine Körperposition: liegend, lassen sich auf die 'Opera' hin denken, indem die technische Stimme der optischen und akustischen Mittler beispielsweise begleitend und illustrierend hinzugefügt wird.

Was bedeutet nun die Organisation eines solchen musikalischen Verlaufs für gesellschaftliche Implikate?

Die Grundparameter dieser Musikproduktion die Atemzüge und die Arbeitsform, sollen hierbei zur Orientierung dienen.

Die in 1 b vorgebenen Anweisung zur Artikulation verlangt einfache und kontinuierliche AV in liegender Position und im regelmäßigen Zeitmaß. Die Arbeitsform ist hier solistisch, und die Art der Atemzüge wird vorgegeben.[2)]

Von Seiten der Rezipienten wird ein sich auf sich selbst konzentrierter Ausführender, der der Außenwelt gegenüber verschlossen ist und dabei noch die Position liegend einnimmt, eher isoliert als an Konventionen orientiert

1) Entnommen aus den Materialien der Kommunikationen, s.Anhang, S.1, unter 1 b
2) ebda

wirken. Die Differenz zu der Rubrik 1 a dürfte fließend sein, kann aber auch nach Wesen des Ausführenden variieren. Gleiches gilt für die Rubrik 1 c, die das psychische Ich darstellt. Die Vorgänge sind fließend und werden sich den Rezipienten gar nicht in der starken Art und Weise übermitteln lassen, wie die Ausführenden dies an sich verspüren werden. Hingegen dürfte ein auffallender Unterschied zu der Rubrik 3 a-c herrschen. Sie wird nicht nur in stehender Position ausgeführt, sondern hier werden auch stark heterogene AV angeregt, die den Eindruck entstehen lassen wollen, auf die Außenwelt einzuwirken.[1] Vergleicht man nun die beiden b-Schichten von 1 und 3, so ist es einsichtig, daß die in den Atempausen notwendigen Atemzüge zur Erholung, zur Ruhe dienen werden, und in der Rubrik 3 stärker vertreten sein werden als in 1.

Was bedeutet dies nun von der Organisation her?
Die 3 b-Rubrik verlangt mehr Zugewandtheit zur Außenwelt und signalisiert durch die stehende Position auch mehr Stärke als die liegende Position in 1 b, die der Außenwelt gegenüber verschlossen bleibt.
Bei 1 b ist die Außenwelt unwichtig, die Atmung der Pausen kann geradezu wegfallen, da die AV kontinuierlich und auch regelmäßig sind. Dies bedeutet, daß der agierende Ausführende seine subjektive Atmung und die vorgeschriebene Atmung in Übereinstimmung bringen kann und dem Publikum dies als eine Einheit, als etwas natürliches vorstellen wird.
Anders bei 3 b: Die an den Ausführenden gestellten Forderungen, einfache bis komplexe AV bei regelmäßigem Puls zu gestalten, und eine stehende Position demonstrieren sein der Außenwelt zugewandtes Agieren. Die Atmung in den Pausen wird hier ganz anders sein müssen und wird

1) Siehe Anhang S.2, in 3a-c

sich nicht den AV angleichen können. Der Ausführende braucht keinerlei Ruhepausen, in denen er seine persönliche, für sich selbst bestimmte Atmung benötigt, die er aber nicht dem Publikum vorführen will.
Das wiederum heißt aber nichts anderes, als daß in dieser Musikproduktion genau all das thematisiert wird, was sonst üblicherweise nicht zur Geltung kommt. Allerdings bringt sich aber auch der Gegenpart ins Spiel, der hier in der Atmung besteht, in dem Teil also, der hier transparent gemacht werden soll. Atmung als das notwendige, das was das Leben schlechthin erhält.
Auch die Arbeitsform, hier Solo hat ihren Gegenpol. In 1 b durch Ignorierung der Außenwelt gegenüber, in 3 b durch Zugewandtheit der Außenwelt gegenüber. Das bedeutet, daß trotz der Arbeitsform Solo auch ihr Gegenpol dazugehört und stets mitgedacht werden muß. Durch die genaue Beschäftigung des Solisten mit seinen Vorlagen wird es folglich zu einem Teil des Tuttis.

Ein anderes Beispiel 'Tutti nacheinander'.[1)]
Stellt man 1 b und 4 b gegenüber, so ist bei 1, bei den gleichen AV, dadurch, daß der erste AV des ersten Ausführenden von den anderen reproduziert werden soll, einer Phase vergleichbar, die in der traditionellen Musik von mehreren sich überlagernden Echostellen gefolgt wäre. Hier zählt nun der Artikulationsverlauf und das, was zu hören ist, nicht aber die dazu notwendige Atmung, die in den Pausen stattfinden wird, in der die anderen Ausführenden agieren. Dieses Tutti läßt den Eindruck entstehen, daß hier mehrere Einzelne agieren, wobei ein Ausführender mehr Gewicht beigemessen bekommt als die anderen.
Dies ist der Ausführende, dessen Artikulationsform von den anderen imitiert wird. Die Tuttiform in dieser Rubrik

1) Siehe Anhang S.2

läßt den Eindruck entstehen, daß es sich hier eher um ein Solo mit Echobegleitung handel.
Ähnliches gilt für 4 b dieser Arbeitsform. Hier geht es um das Kontrastieren Ein Ausführender formt einen AV, die anderen antworten mit einem andersartigen AV. Auch diese Tuttiform verweist auf die Solo- und die Duo-Form - allein schon dadurch, daß die Anweisung des Komponisten sich auf mindestens drei Ausführende bezieht, d.h. daß hier bei drei Ausführenden einer agiert und die anderen reagieren, indem sie zu seiner Aktion Kontraste bilden.
Nun zu 'Duo zugleich':
Auch in diesem Verhaltensmuster sollen die b-Schichten der Rubrik 1 (gleichartige AV) und Rubrik 4 (stark verschiedene AV) gegenübergestellt werden.[1] In 1b wird das Duo ausgeführt, indem der zweite Ausführende das Solo des ersten Ausführenden "mit geringer- und gleichbleibender Zeitverzögerung möglichst exakt"[2] reproduziert. Dabei sollen der erste Ausführende gegenüber dem zweiten Ausführenden überwiegend verschlossen sein; und der zweite Ausführende auf den ersten Ausführenden hören.

Bei der Rubrik 4 b bildet der zweite Ausführende "jeweils kurz nach dem Einsetzen des 1.A - mit ihm alternierend kontrastierend AV".[3] Dabei verhält sich der 2.A zum 1.A "hauptsächlich sehend zugewandt", während sich der 1.A zum 2.A halb - ganz offen verhält.[4]
Die generelle Anweisung des 'Duo zugleich': "Ein Ausführender agiert solistisch (...); ein zweiter A. verhält sich empfangend: reproduziert oder antwortet - gleichzeitig oder danach", stellt sich in den Rubriken 1b und 4b folgendermaßen dar. In 1 b führt der 1.A sein Solo aus,

1) Siehe Anhang, S.3
2) a.a.O.
3) ibid
4) vgl. a.a.O.

der 2.A hört auf ihn und versucht, ihn genau zu kopieren. Damit ist in dieser Rubrik 1b ein direkter Zusammenhang zu einem 'Solo' gegeben. Der intendierte Gedanke ist zwar, ein 'Duo zugleich' zu organisieren, aber eigentlich entsteht ein Solo, das mit einer leichten zeitlichen Verschiebung zweimal erklingt. In dieser Rubrik des 'Duo zugleich' wird durch die Organisation 'Solo' geformt. In der Rubrik 4b wird das vorgegebene Solo alternierend kontrastiert. Dadurch wird der Eindruck entstehen müssen, zwei gleichberechtigte Stimmen würden sich mit- und gegeneinander behaupten. Letztlich entsteht auch hier durch die Organisation der Kommunikation der Ausführenden ein zweifaches Solo. Die explizite Form des 'Duo zugleich' verweist auf das 'Solo'.

Was bedeutet dies nun für die Vermittlung von 'Atemzüge' und gesellschaftliche Situation?
Die Organisationsprinzipien von 'Atemzüge' und die in ihnen herrschenden Kommunikationsformen verweisen auf ihr Gegenteil: Solo auf Tutti, Tutti auf Solo, Duo zugleich auf Solo. Je kontrastreicher die Artikulationsverläufe der Atemzüge sind, je mehr also die Atmung in den gezielten Vordergrund gesetzt wird, desto mehr wird auch eine Atmung zur Entspannung und Ruhe notwendig. Diese Atmung ist aber genau die, die eigentlich Thema dieses Werks ist, hier aber nicht in das auszuführende Grundkonzept paßt und dewegen auch nicht mikrophoniert wird. Das gilt auch für das Schluckgeräusch. Schlucken kann durch das am Hals anliegende Kehlkopfmikrophon zu einer Störung der 'Atemzüge' führen und wird daher von den Ausführenden in der Mikrophonierung möglichst vermieden. So werden den Beteiligten Grenzen aufgezeigt, die im Werk selbst begründet sind, aber erst durch sie selbst zum Ausdruck kommen.

Durch die Arbeit mit dem Atmen und die starke Konzentration auf einen sonst unbewußt ablaufenden Köpervorgang können individuelle Schwierigkeiten zum Ausdruck kommen; durch das Atmen hervorgerufene Assoziationen bedürfen einer eingehenden Verarbeitung. Denn würde diese unterbleiben, wäre mit Schamgefühlen, Unpässlichkeiten etc., jedenfalls unliebsamen und zu verdrängenden Verhaltensweisen seitens der Ausführenden, zu rechnen. Zwangsläufig würden dann bestimmte Atemverläufe undurchführbar bleiben.
Trotzdem hat diese Musik nicht die Intention, therapeutisch funktional zu sein, auch will sie kein Leiden beheben. Der einzelne Ausführende soll durch seine Arbeit mit sich selbst und den anderen Beteiligten zu sich selbst freigesetzt werden. Es wird ein Zusammenhang inszeniert. Dabei ist dieser nicht auf Effekhascherei aus, sondern ermöglicht durch das Arrangierte eine Selbststeuerung der Ausführenden.
Indem dies nun dem Publikum vorgeführt wird, hat der einzelne Rezipient ebenfalls die Chance, sich seiner innerlichen Vorgänge bewußt zu werden und über die Beobachtung der Ausführenden sein eigener Beobachter zu werden.

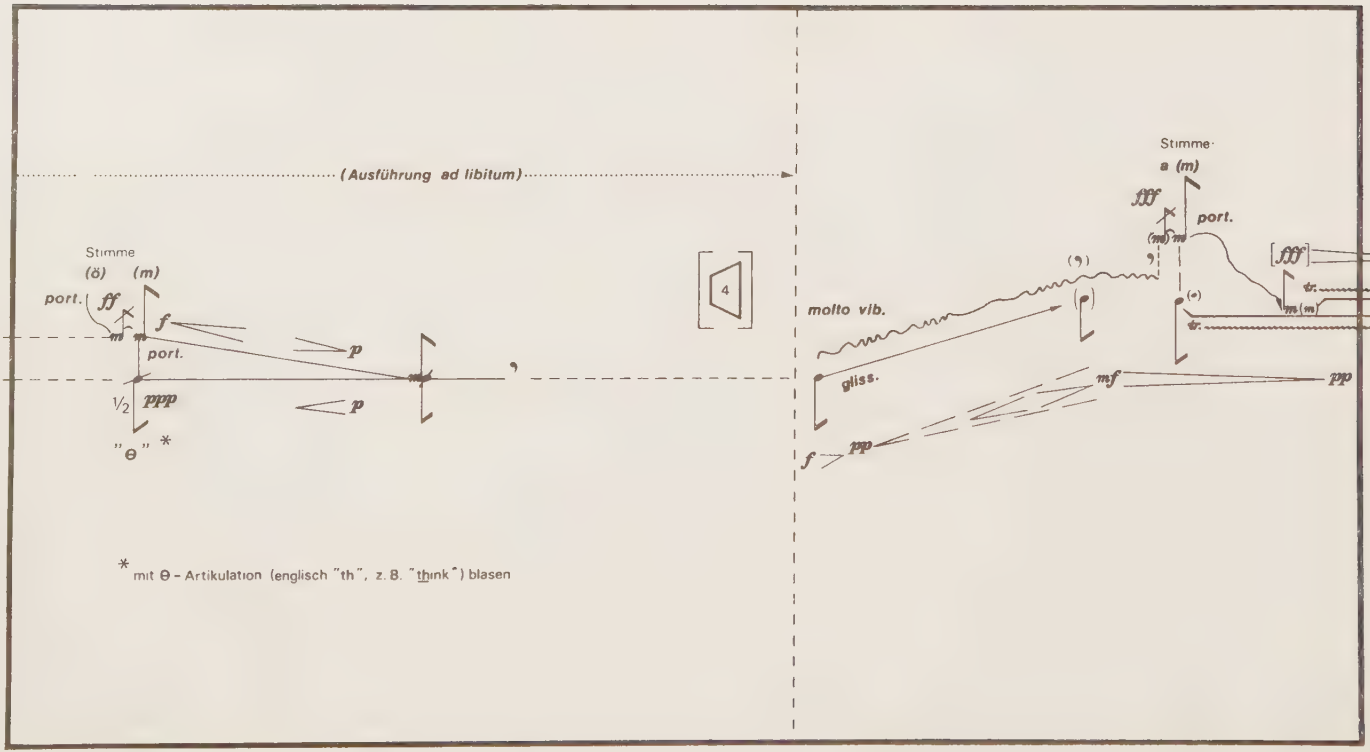
Für die aktuellen Musikproduktionen Mauricio Kagel's 'atem' und Dieter Schnebel's 'Atemzüge' gilt, daß in beiden Fällen der Komponist "dem Interpretierenden ein zu vollendendes Werk (anbietet): er weiß nicht genau, auf welche Weise das Werk zu Ende geführt werden kann, aber er weiß, daß das zu Ende geführte Werk immer

noch sein Werk, nicht ein anderes sein wird, und daß am Ende des interpretativen Dialogs eine Form sich konkretisiert haben wird, die seine Form ist, auch wenn sie von einem anderen in einer Weise organisiert worden ist, die er nicht völlig vorhersehen konnte: denn die Möglichkeiten, die er dargeboten hatte, waren schon rational organisiert, orientiert und mit organischen Entwicklungsdrängen begabt."[1)]

1) Eco, Umberto, a.a.O., S.55

Anhang

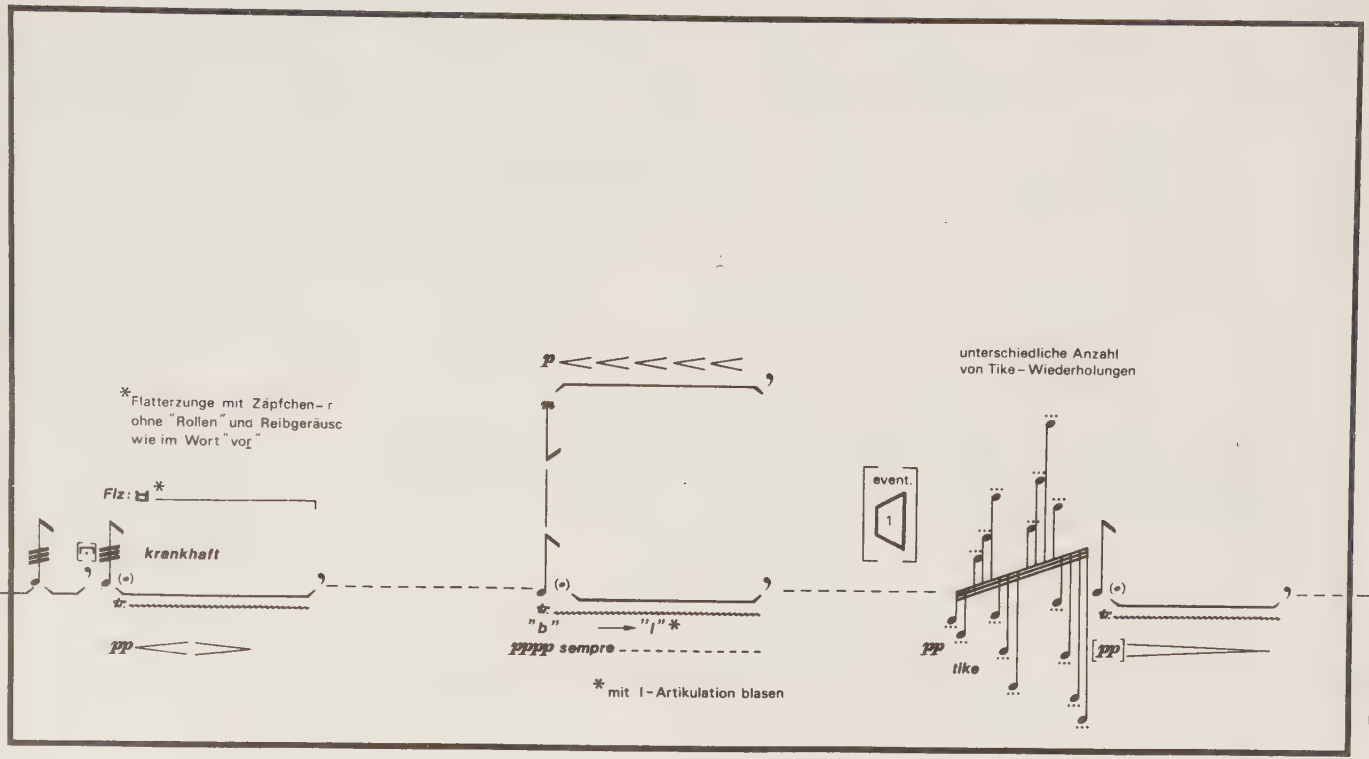
(c)1976 bei Universal Edition London Limited



* mit ϑ - Artikulation (englisch "th", z. B. "think") blasen

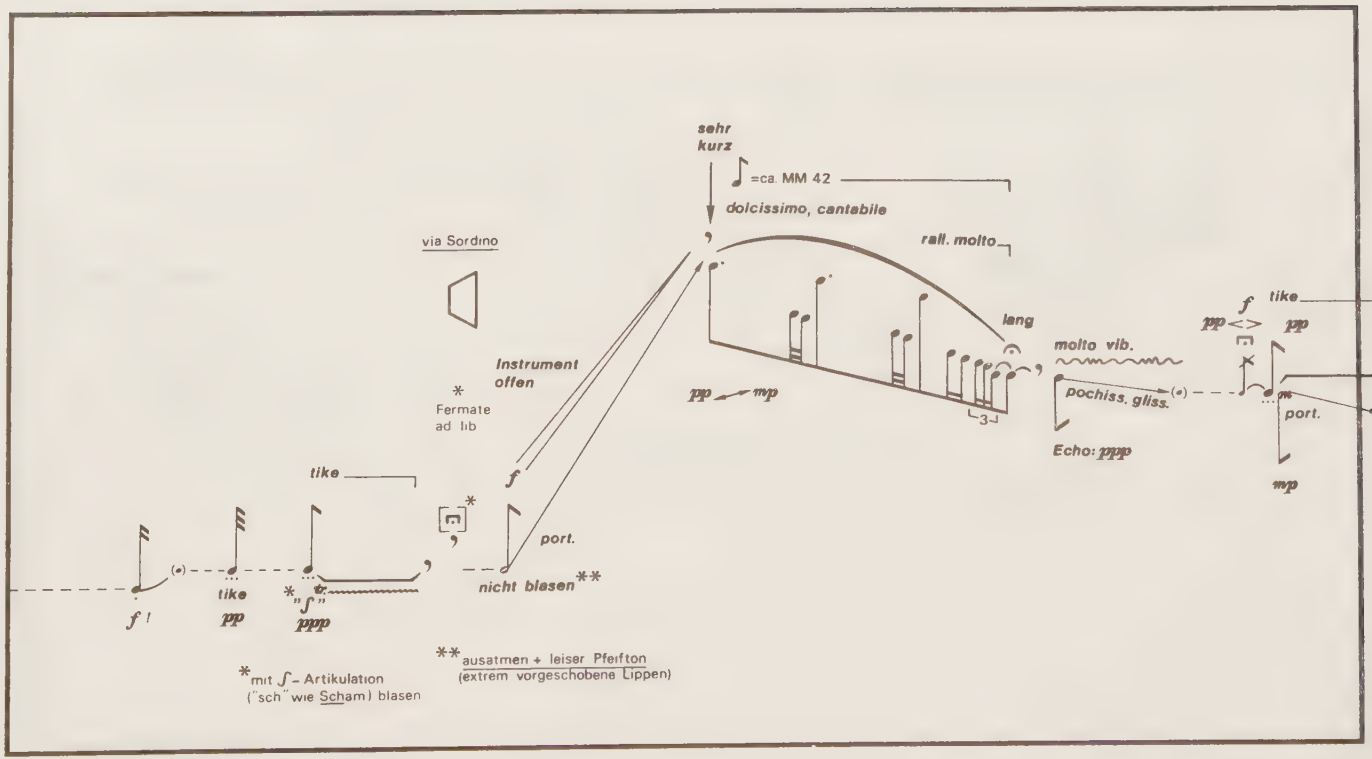
KA 1

(c)1976 bei Universal Edition London Limited



KA 2

(c) 1976 bei Universal Edition London Limited

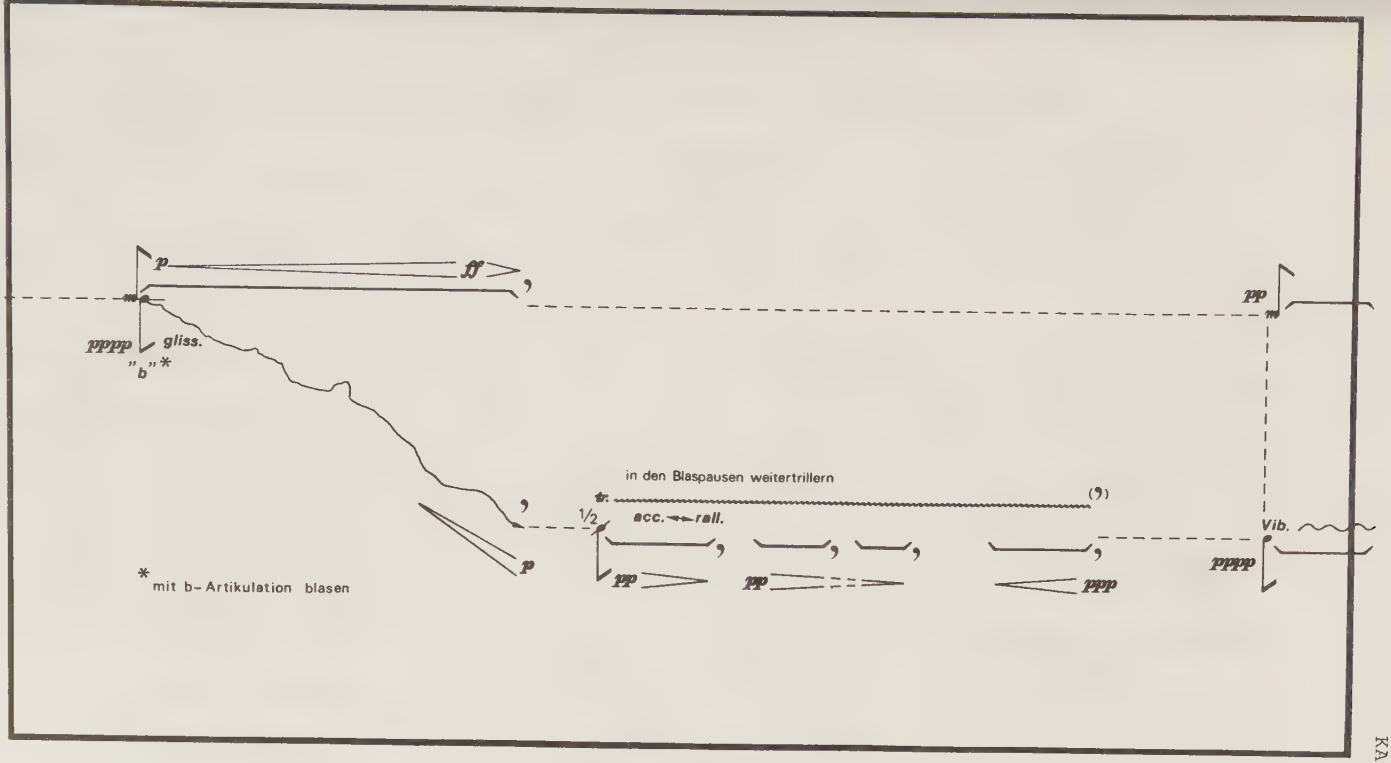


*mit ∫ – Artikulation ("sch" wie Scham) blasen

**ausatmen + leiser Pfeifton (extrem vorgeschobene Lippen)

KA 3

(c)1976 bei Universal Edition London Limited



Solo

Ausführender handelt solistisch. Die anderen Ausführenden sind inaktiv – vertreten evtl. die Außenwelt

...ittellange ↔ sehr lange Artikulationsvorgänge, evtl. mehrere hintereinander
...er Solist produziert:

	1 vorwiegend homogene AV (liegend) / der Außenwelt gegenüber verschlossen	2 etwas inhomogene AV (sitzend) / zur Außenwelt hin etwas offen	3 stark heterogene AV (stehend) / der Außenwelt zugewandt auf sie einwirkend
a	P I/II einformige, kontinuierliche, wenig gegliederte AV tief aus einem selbst kommende Regungen triebhaft drängender Natur in den AV einfließen lassen sich auf die aus einem tiefen Bereich des Unbewußten [∂-ζ]*) heraufkommende Regungen konzentrieren und sie spielen lassen **assoziieren**	P II/III ziemlich einförmige, ziemlich kontinuierliche, wenig gegliederte AV aus einem selbst kommende Regungen triebhafter Natur und Außenreize in den AV quasi seismographisch einschlagen lassen sich auf die aus zentralen Bereichen des Ubw [γ-δ]**) heraufkommenden Regungen konzentrieren und zugleich etwas für sinnliche Wahrnehmungen offen und auf beides reagieren **reagieren**	P III/IV ziemlich vielgestaltige, ziemlich diskontinuierliche, aber wenig gegliederte AV durch vielerlei aus einem selbst kommende Regungen triebhafter Natur und durch sinnliche Wahrnehmungen den AV modulieren sich loslassen und alle spontan kommenden Regungen des Ubw [α-ε]*) und Außenreize erspüren und im AV äußern **agieren**
b	P I-II einfache und kontinuierliche oder leicht durchbrochene AV in strenger Gestaltung, regelmäßiges Zeitmaß, bei stimmhaften Vorgängen einfache Intervalle, Töne modaler Skalen überkommene Gestaltungsweisen (aus verinnerlichter Konvention und Tradition) anwenden Vorgegebene Regeln in den AV als Steuerungsschema eintragen, eine einfache Richtlinie ('Schema bei Th/G oder in Gestaltung oder ein quasi sprachliches Schema die 'Wort'-Gestaltung betreffend) getreu befolgen, 'Wallabgewandte' 'innerliche' Rollen [ζ-ϑ]***), vor sich hin spielen **meditieren**	P II-III ziemlich einfache → leicht komplizierte, noch vorwiegend kontinuierliche AV in strenger Gestaltung, regelmäßiges Maß als Gliederung, bei stimmhaften AV Intervalle in zumeist einfachen Verhältnissen, stets auf einem Grundton bezogen überkommene Gestaltungsintentionen dem AV als Steuerungsrichtlinie beiordnen, ein bestimmtes Prinzip bei Th/G und in Gestaltung oder die Gestalt(en) einer kurzen Reihe von sinnvollen Worten betreffend streng durchhalten, sachbezogene Rollen [β-ϑ]***) vortragen **zitieren**	P II-IV ziemlich einfache – komplexe AV in strenger Gestaltung, ein gemäßen regelmäßigen Puls als Gliederung, bei stimmhaften AV einfache komplexe Intervalle aber stets auf einen Grundton bezogen vorgegebene strenge Regeln und Intentionen dem AV als Steuerungsmodus überlagern, ein bestimmtes Gesetz sowohl hinsichtlich der musikalischen oder syntaktischen Gestaltung des AV als auch in bezug auf die Hörer strikt durchführen, 'wellzugewandte' 'hörerhafte' Rollen [α-ζ]***) vortragen **rezitieren**
c	P I-III einfache – leicht komplexe kontinuierliche oder durchbrochene AV in sensibler Gestaltung einen Erlebnis- bzw. Vorstellungszusammenhang in den AV einfließen lassen: private (individuelle) Erlebnismaterie eines tiefen Bereichs [∂-ε]***) im AV ganz für sich selbst formen **phantasieren**	P I-IV einfache – komplexe kontinuierliche – durchbrochene AV in entschiedener Gestaltung einen Erlebnis- und Vorstellungszusammenhang – evtl. mehrere – in dem AV Ausdruck finden lassen: Erlebnismaterie mehr neutraler und allgemeiner Art aus mittleren Bereichen [β-ε]***) gleichsam mittlern und besonnen formen **ausdrücken**	P I-V einfachste – kompliziertere AV in entschiedener Gestaltung Erlebnis- 'Vorstellungszusammenhänge' verschiedener Art mit dem AV Ausdruck finden lassen und so zur Mitteilung machen Erlebnisse allgemeinerer (gesellschaftlicher) Art, die einem nahegehen oder mit denen man sich identifiziert, aus verschiedenen Bereichen [α-ζ]***) für andere mitteilend gestalten **an-sprechen**

*) Triebbereiche: α) obere Extremitäten: Hände, Arme – angreifen lassen, ertasten, erspüren; β) Sinne, Augen, Ohren, Mund, Nase – sehen, hören, riechen, schmecken; γ) Atem/Herz-Region – pulsieren, sich ausdehnen, sich zusammenziehen – Wärme, Kälte; δ) Verdauungs-Region, Bauch – sich aneignen, verarbeiten, weggehen auflösen, verwandeln; ε) Genitalbereich – eindringen, aufnehmen, fühlen, erfühlen ('erbeuten'); ζ) untere Extremitäten: Beine, Füße – sich bewegen, sich verändern, weggehen, kommen

**) Verhaltensbereiche: α) herrschendes Verhalten – Macht ausüben, lenken, unterdrücken, dagegen sein – Vater, Mutter, Herr, Rebell etc. spielen; β) von rationalen Normen gesteuertes Verhalten: sowohl für sich als auch für andere quasi vom 'Verstand her' handeln – wissenschaftler, Techniker, o.a. spielen; γ) von gefühlsmäßigen und inneren (religiösen) Normen gesteuertes Verhalten: vertrauen, mißtrauen, annehmen, vermeiden, sich auf Hohes, Helles oder Tiefes, Dunkles beziehen – Priester, Seelsorger, Arzt, Kurator, spielen; δ) sich unterwerfendes, dienendes Verhalten, 'brav' sein, gehorchen, getreu ausführen – Kind, Diener, ängstlich horchen, Unterlegenes spielen

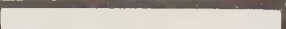
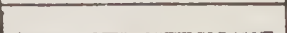
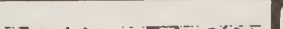
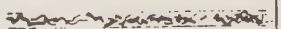
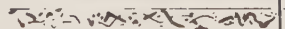
***) Erlebnis- und Vorstellungsbereiche: α) Arbeit, Tätigkeit: sich in die Außenwelt begeben, Wirklichkeit bewältigen, gesellschaftlich sein, sich engagieren; β) Intellekt, Reflexion, nachdenken, vordenken, meditieren; γ) Freude/Schmerz, Leben/Sterben: fühlen, sich mitfreuen, mitleiden; δ) Nahrung/Kleidung, Selbsterhaltung: sorgen, sich kümmern, besümmert sein; ε) menschliche Beziehungen: sich zuwenden, öffnen, sich abwenden, ablehnen; ζ) Ruhe/Erholung: sich aus der Realität zurückziehen, tagträumen, Natur erleben

(C) B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ 1971

Tutti nacheinander

alle Ausführende produzieren gemeinsam; setzen nacheinander ein und hören nacheinander auf

mittellange Artikulationsvorgänge; evtl. mehrere lose hintereinander alle produzieren:

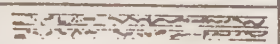
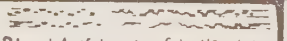
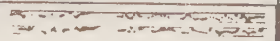
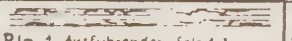
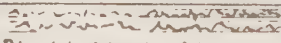
	1 gleiche AV	2 ähnliche AV	3 unterschiedliche AV	4 stark verschiedene AV
a	PI ein Spieler beginnt mit einem begrenzten AV, den er mehrmals wiederholt, die anderen Spieler geben diesen „Kernvorgang" nachahmend wieder; ungeregelte Einsätze die Aktion des ersten Spielers quasi blind übernehmen; ebenso unmittelbar reagierend einsetzen **Wiederholungen**	PI 1 Ausgangsvorgang (1 Spieler), der von den nach und nach einsetzenden übrigen Spielern – in der Th/G-Gestaltung variiert – übernommen wird; ungeregelte Einsätze PI/II sich von der Aktion des ersten Spielers anregen lassen und diese gleichsam seismografisch reagierend übernehmen **Abwandlungen**	PII verschiedene AV der gleichen AF (mittlerer Ambitus-Bereich) in ungeregelten Einsatzabständen auf die Aktion des Vorgängers mit übertreibenden oder abmildernden Regungen (sympathisch oder antipathisch) reagieren **Verzerrungen**	P III AV in verwandten AF (mittlerer – großer Artikulations-Bereich) in ungeregelten Einsatzabständen auf die Aktion des Vorgängers spontan aversiv reagieren – aggressive Regungen herauslassen **Abstände**
b	 PI die Anfangsphase des vorhergehenden AV bzw des AV vom 1. Spieler jeweils nach geregelter Zeit (gleiche Einsatzabstände) reproduzieren, bei stimmhaften Vorgängen alle in der gleichen einfachen „Tonalität"; alle AV im gleichen Zeitmaß peinlich genaue Wiedergabe und exaktestes Zusammenspiel – ganz der Sache dienend **Imitationen**	 PI/II etwa gleiche AV auf leicht verschiedenen Ebenen; bei stimmhaften Vorgängen alle in der gleichen „Tonalität"; regelmäßige Einsatzabstände; alle AV im gleichen Zeitmaß AV des Vorgängers bzw des 1 Spielers unter guter Anpassung auf eine andere Ebene übertragen **Kon-Sequenzen**	 PII/III verschiedene AV der gleichen AF, die in bestimmten Relationen (z. B. Umkehrungen, Vergrößerungen, Verkleinerungen) zueinander stehen, bei stimmhaften Vorgängen alle in einer erweiterten „Tonalität"; geregelte Einsatzabstände, alle AV in einem Zeitmaß (Puls) zum AV des Vorgängers bzw des 1. Spielers sich deutlich abhebende Umformungen gestalten **Ableitungen**	P III/IV AV in leicht unterschiedlichen AF in der Th/G-Gestaltung stark gegensätzlich, bei stimmhaften Vorgängen alle in der gleichen „freien Tonalität"; geregelte, aber ungleiche Einsatzabstände; alle AV auf 1 Zeitmaß bezogen den vorigen AV bzw den des 1 Spielers mit einem streng geformten andersartigen AV beantworten **Kontraste**
c	PI den AV des Vorgängers jeweils nach einiger Zeit aufnehmen; ungefähr geregelte Einsätze (Einsatzabstände) sich in den vorigen AV einfühlen und ihn in eigener Ausformung tradieren **Weitergeben**	PII AV einer AF, in fast allen Aspekten geringfügig verschieden; ungefähr geregelte Einsatzabstände; in etwa gleiches Zeitmaß den vorigen AV unter Zurückhaltung mitfühlend aufnehmen und dann allmählich hervortretend in eigener Weise weiterführen **Fortsetzungen**	 PIII AV der gleichen AF, die sich in allen Aspekten stark unterscheiden; jedoch alle AV in etwa dem gleichen Zeitmaß; ungefähr geregelte Einsätze den vorigen AV in andere Richtungen laufen –, eigene Wege finden **Umgestaltungen**	 PIV AV, die in allen Aspekten verschieden sind, in freien Einsätzen während des vorigen AV einen ganz von eigenen Gefühlen erfüllten selbständigen AV einbringen – ohne rücksichtslos zu werden **Entgegensetzen**

(C) B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ, 1971

Duo zugleich

Ein Ausführender agiert solistisch (sh. Solo); ein zweiter A. verhält sich empfangend: reproduziert oder antwortet – gleichzeitig oder danach

mittellange → sehr lange Artikulationsvorgänge, kontinuierlich → durchbrochen; mehrere solche AV hintereinander beide Ausführende produzieren:

1 gleichartige AV	2 ähnliche AV	3 unterschiedliche AV	4 stark verschiedene AV
			
P I/II 1. Ausführender: Solo 1a/b/c der 2 A. reproduziert das Solo etwa synchron und einigermaßen getreu der 1 A ist in sich verschlossen der 2 A hört nur, ist „ganz Ohr", willenlose reaktive Nachbildung des Gehörten, quasi zuckendes Übernehmen des Solos (wie eine Versuchsperson) **nachahmen**	**P I–II** 1 Ausführender: Solo 1/2 a/b/c der 2 A. reproduziert das Solo in seinem ungefähren Verlauf mit einiger Zeitverzögerung der 1. A ist in sich verschlossen → leicht offen zum 2. A hin der 2 A hört dem 1 A zu sieht auch etwas indirekt hin; auf das Gehörte blindlings reagieren und es weiterspinnen; bei Aggressionen sich defensiv verhalten **weiterspinnen** **bemerken**	**P II–III** 1. Ausführender: Solo 2/3 a/b/c der 2. Ausführende bildet etwa synchron mit dem Solo → leicht zeitverzögert einen ähnlichen → verwandten AV aber in anderer AF der 1 A ist zum 2 A hin leicht → ganz offen der 2. A sieht nur zum 1 A hin (verschlossene Ohren), hängt ihm an den Lippen; reaktive, aber als was willkürliche Nachbildung des Gesehenen **abschauen**	**P II–IV** 1. Ausführender: Solo 3 a/b/c der 2 A. bildet etwa synchron mit dem Solo → stark zeitverzögert einen anderen AV der 1 A ist dem 2 A zugewandt der 2 A sieht zum 1 A hin, hört aber auch auf ihn; auf das, was beim 1 A sichtbar wird, spontan und eher aggressiv reagieren **umsetzen** **paraphrasieren**
			
P I–II 1 Ausführender: Solo 1/2 a/b/c der 2 A reproduziert das Solo mit geringer- und gleichbleibender Zeitverzögerung möglichst exakt der 1 A ist gegenüber dem 2 A verschlossen → leicht offen der 2 A hört auf den 1 A, schaut ihn auch – nicht ganz direkt – an, das Wahrgenommene sorgfältig nachbilden versch. edene Arten von Lern (Schüler) Rollen **nachsagen**	**P I–III** 1 Ausführender Solo 1/2 a/b/c der 2 A bildet einen mit dem Solo stark überlagernden → alternierenden AV, der ihm strukturell ähnelt der 1 A ist zum 2 A hin leicht → stark offen der 2 A hört auf den 1 A sieht auch ein wenig zu ihm hin, das Gehörte nach Regeln verdeutlichen oder abschwächen oder in analoger Weise fortsetzen, verschiedene Arten kommentierender Rollen **fortsetzen** **kommentieren**	**P II–IV** 1. Ausführender: Solo 1/2 a/b/c der 2 A reproduziert synchron → leicht zeitverzögert das Solo in einer anderen AF der 1 A ist zum 2 A hin verschlossen → leicht offen der 2 A sieht zum 1 A hin, hört auch mit halbem Ohr zu, das Gesehene fleißig und bemüht in die eigene AF umsetzen; verschiedene Arten dolmetschender Rollen **übersetzen**	**P II–V** 1 Ausführender: Solo 2/3 a/b/c der 2. A bildet jeweils kurz nach den Einsätzen des 1 A → mit ihm alternierend kontrastierende AV der 1 A ist zum 2 A halb → ganz offen der 2 A ist dem 1 A hauptsächlich sehend zugewandt, was er aufnimmt, nach strengen Prinzipien beantworten Umkehrungen, Gegensätze etc verschieden Arten antwortender Rollen **Kontraste bilden** **argumentieren**
			
P I–III 1 Ausführender Solo 1-3 a-c der 2 Ausführende reproduziert das Solo ungefähr gleichzeitig → mit Zeitverzögerung in seinem wesentlichen Verlauf der 1 A ist dem 2 A gegenüber verschlossen → offen der 2 A ist dem 1 A aufmerksam zugewandt – vorwiegend hörend –, das Gehörte sich in persönlicher Gestaltung sozusagen aneignen **nachbilden**	**P I–IV** 1. Ausführender: Solo 1-3 a-c der 2 A. gestaltet jeweils einige Zeit nach den Einsätzen des 1 A einen verwandten AV der 1 A ist dem 2 A gegenüber verschlossen → offen der 2 A hört dem 1 A aufmerksam zu, das Gehörte aufnehmen und in eigener Weise ausgestalten **ausführen** **interpretieren**	**P II–V** 1 Ausführender. Solo 1-3 a-c der 2. A. reproduziert die Phasen des Solos etwa synchron → mit einiger Zeitverzögerung in einer anderen AF und mit Varianten der 1. A. ist dem 2 A gegenüber verschlossen → offen der 2. A sieht aufmerksam zum 1. A hin; das Gesehene wach und einfühlsam in die eigene AF umsetzen **übertragen**	**P I–V** 1 Ausführender. Solo 1-3 a-c der 2 Ausführende gestaltet jeweils einige Zeit nach den Einsätzen des Solos → mit ihnen alternierend dem Solo entgegengesetzte AV der 1 A ist dem 2 A gegenüber verschlossen → offen der 2 A beobachtet den 1 A scharf; das Wahrgenommene kritisch aufnehmen und Einwände dagegen bilden **abwandeln** **kritisieren**

(C) B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ, 1971

Literaturverzeichnis:

Adorno, Th.W., Dissonanzen; Musik in der verwalteten Welt, Vandenhoek & Ruprecht, Göttingen 1972

ders.: Vorlesungen zur Ästhetik 1967/68, H.Mayer Nachf., Zürich 1973

ders.: Ästhetische Theorie, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1973

ders.: Erziehung zur Mündigkeit, Suhrkamp Verlag Frankfurt 1973, (Hersg.v.Gerd Kadelbach)

ders.: Drei Studien zu Hegel, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1974

ders.: Gesellschaftstheorie und Kulturkritik, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1975

ders.: Gesammelte Schriften 10.1. - Kulturkritik und Gesellschaft I - Primen - Ohne Leitbild, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1977

ders.: Gesammelte Schriften 10.2. - Kulturkritik und Gesellschaft II - Eingriffe - Stichworte, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1977

ders.: Gesammelte Schriften 15 - Komposition für den Film - Der getreue Korrepetitor, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1976

ders.: Gesammelte Schriften 16 - Musikalische Schriften I - III, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1978

ders.: Einleitung in die Musiksoziologie, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1977

ders.: Philosophie der neuen Musik, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1978

ders.: Versuch über Wagner, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1974

ders.: Mahler; Eine musikalische Physiognomik, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1981

ders. und Dirks W. (Hrsg.), Soziologische Exkurse, Institut für Sozialforschung, Bd.4, Nach Vorträgen und Diskussionen, EVA GmbH, Frankfurt 1956

Albersheim, G. Zur Musikpsychologie, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven/Hamburg/Locarno/ Amsterdam 1979

Anders, G. Die Antiquiertheit des Menschen, C.H.Beck Verlag, München 1968

Ansermet,E. und J.-C.Piquet, Gespräche über Musik, R.Piper Verlag München 1973

Antholz, H. Platon oder: die mühsame Versöhnung von Philosophie und Kunst "Die schwanken Pfeiler musischer Erziehung", Musik und Bildung, Zeitschr.f.Musikerziehung, Heft 12, Dez. 1980, S.776-779

ders.: II. Aristoteles oder: die umsichtige Vermittlung von Musik und Erziehung, Musik und Bildung, Zeitschr.f.Musikerziehung, Heft 1, Jan. 1981, S.25-29, Schott's Söhne Mainz

Arman Parade der Objekte, Retrospektive 1955 bis 1982, Katalog, Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel, 23.Mai bis 25.Juli 1982

Benjamin, W. Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1974

Betz, A. Hanns Eisler-Musik einer Zeit, die sich bildet, Edition text + kritik, München 1976

Blaukopf, K. Neue musikalische Verhaltensweisen der Jugend, in: Musikpädagogik - Forschung und Lehre, hsrg.v.S.Abel-Struth, Bd.5, Schott's Söhne, Mainz 1974

ders.: Musiksoziologie - Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme, 1972, Verlag Arthur Niggli AG

Bloch, E. Zur Philosophie der Musik, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1979

ders.: Phänomenologie des Geistes, in:G.W.F.Hegel, Phänomenologie des Geistes, Ullstein Verlag, Frankfurt/Berlin/Wien 1980

ders.: Subjekt-Objekt: Erläuterungen zu Hegel, Suhrkamp Verlag Frankfurt 1981

Böhm, K. Ich erinnere mich ganz genau - Autobiographie, DTV, München 1979

Boulez, P. Anhaltspunkte - Essays, Bärenreiter-Verlag, Kassel/Basel/Tours/London und DTV, München Jan.1979

Braun, W. Musikkritik, Musikverlag H.Gerig, Köln 1972

Brinkamnn, R. (Hrsg.) Avantgarde - Jazz - Pop. Tendenzen zwischen Tonalität und Atonalität, Schott's Söhne, Mainz 1977

ders.: Improvisation und neue Musik, B.Schott's Söhne, Mainz/London/New York/Tokyo 1979

Bürger, P. Vermittlung - Rezeption - Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1979

ders.: Theorie der Avantgarde, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1981

ders.: Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos, in: Materialien zur ästhetischen Theorie Th.W.Adornos, Konstruktion der Moderne, hrsgg.v.B.Lindner und W.M.Lüdke, Suhrkamp Verlag Frankfurt 1980

Busoni, F. Ästhetik der Tonkunst, Suhrkamp Verlag Frankfurt 1979

Cage, J. "Roaratorio", Heft, S.4;in: Cunningham, M., Programmheft von "Roaratorio", aufgeführt am 1./2.Nov.83, Alte Oper, Frankfurt/M,

Carpentier, A. Stegreif und Kunstgriffe, Essays zur Literatur, Musik und Architektur in Lateinamerika, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1979

Charles, D. John Cage oder: die Musik ist los, Merve Verlag, Berlin 1979

Dahlhaus, C. Analyse und Werturteil, Musikpädagogik - Forschung und Lehre, Bd.8, B.Schott's Söhne Mainz 1970

ders.: Die Idee der absoluten Musik, Bärenreiter Verlag, /Kassel/Basel/Tours/London und DTV, München 1978

ders.: Glossen zur Musiksoziologie, in: Institutionen des Musiklebens in Europa . Ein Tagungsbericht, hrsg.v. I.Bontinck und J.Breuer, Doblinger, Wien/Müchen 1979

ders. Hegels Satz vom Substanzverlust der Kunst, Musik und Bildung, Zeitschr.f.Musikerziehung, Heft 3, März 1981, S.159-161

ders.: Musikästhetik, Musikverlag Hans Gerig, Köln 1976

ders.: Grundlagen der Musikgeschichte, H.Gerig, Köln 1977

Daniel, C. Hegel verstehen - Eine Einführung in sein Denken, Campus Verlag, Frankfurt/New York 1983

ders.: Kant verstehen . Eine Einführung in seine theoretische Philosophie, Campus Verlag Frankfurt/New York 1984

Dibelius, U. (Hrsg.), Verwaltete Musik - Analyse und Kritik eines Zustandes, C.Hanser Verlag,München 1971

Documenta 5 Befragung der Realität - Bildwelten heute, Katalog (30.6. - 8.10.1972, Verlag documenta, Bertelsmann, Kassel 1972

Eco, U. Das offene Kunstwerk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1973

Eggebrcht, H. Sinn und Gehalt - Aufsätze zur musikalischen Analyse, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven/Locarno/Amsterdam 1979

ders.:(Hrsg.) Zur Terminologie der Musik des 20.Jahrhunderts, Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft, Stuttgart 1974

Einstein, A. Größe in der Musik, DTV, München und Bärenreiter Verlag, Kassel/Basel/London 1980

Eisler, H. Musik und Politik - Schriften I, 1924-1948, Rogner & Bernhard, München 1973

ders.: Materialien zu einer Dialektik der Musik, Reclam Leipzig 1976

Faltin, P.u.Reinicke, H.-P. (Hrsg.) Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption, Volk Verlag, Köln 1974

Farnsworth, P.R. Sozialpsychologie der Musik, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart 1976

Fetscher, I. Hegel in der Sicht neuerer Forschung, Darmstadt 1973

Fischer Lexikon "Philosophie", Artikel "Ästhetik" Frankfurt 1958

Funkkolleg Musik, Beltz Verlag, Weiheim und Basel, Musikverlag Schott Mainz, 1978 Deutsches Institut für Fernstudium an der Universität Tübingen

Gieseler, W. Grundriß der Musikdidaktik, A.Henn Verlag, Ratingen/Kastellaun/Düsseldorf 1973

Göhler, G. Die wichtigsten Ansätze zur Interpretation der Phänomenologie, in: G.W.F.Hegel, Phänomenologie des Geistes, Ullstein Materialien, Frankfurt/Berlin/Wien 1980

Gramer, W. Musik und Verstehen, eine Studie zur Musikästhetik Theodor W.Adornos, M.Grünewald Verlag. Mainz 1976

Groddeck, G. Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst, Fischer Verlag, Frankfurt 1978

Grünwald, M. Musik als Therapie oder Störfaktor, Heidelberg 1980

Gümbel, M. Lern- und Spielbuch für Flöte, Bärenreiter Verlag, Kassel/Basel/Tours/London 1957

Hamel, P.M. Durch Musik zum Selbst; wie man Musik neu erleben und erfahren kann, DTV/Bärenreiter Verlag, München 1981

Hanslick, E. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Betrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, 1966

Haselauer, E. Musiksoziologische Studien nach Emil Durkheim, Fragmente als Beiträge zur Musiksoziologie, hrsg.v.E.Haselauer, Doblinger, Wien 1977

Hauser, A. Kunst und Gesellschaft, C.H.Beck, München 1973

ders. Soziologie der Kunst, C.H.Beck, München 1978

Hegel, G.W.F. Phänomenologie des Geistes, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1973

ders.: Vorlesungen über die Ästhetik. Einleitung in die Ästhetik, Ph.Reclam jun., Stuttgart 1971

Henze, H.-W. Zwischen den Kulturen - Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik I, S.Fischer Verlag, Frankfurt 1979

Heydorn, H.J. Über den Widerspruch von Bildung und Herrschaft, EVA, Frankfurt 1970

Hoffmann, H. (Hrsg.), Persepktiven der kommunalen Kulturpolitik - Beschreibungen und Entwürfe, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1974

Horkheimer, M. und Adorno, Th.W, Dialektik der Aufklärung, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt 1971

dies.: Sociologica II, EVA Frankfurt 1973

Horstmann, R.P. Dialektik in der Philosophie Hegels,

Jauss, H.R. Negativität und Identifikation, Versuch einer ästhetischen Erfahrung, in: Positionen der Negativität, Poetik und Hermeneutik VI, hrsg. v.H.Heinrich, Wilhelm Fink Verlag, München 1975

Kadelbach, G. (Hrsg.) Leben heißt Lernen, Ravensburg 1975

Kagel, Mauricio, 'atem' für einen Bläser, 1969/70, Universal Edition 14981

ders.: Tamtam - Dialoge und Monologe zur Musik, Piper Verlag 1975

Kandinsky, W. (Hsrg.), Der blaue Reiter, Piper, München 1965

ders.: Essays über Kunst und Künstler, Stuttgart 1955

Kant, I. Kritik der reinen Vernunft, Bd.1, Wiesbaden 1974

ders.: Kritik der Urteilskraft, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Wiesbaden 1974

Kapp, R.(Hrsg.), Notizbuch Musik, Medusa, Berlin/Wien 1982

Karkoschka, E., Analyse und Text, Musikverlag G.F.Döring, Herrenberg 1976

Klausmeier, F. Die Kunst, sich musikalisch auszudrücken - Einführung in sozio-musikalisches Verhalten, Rowohlt Verlag, Hamburg 1978

ders. Musikalische Interpretation - Zur Entwicklung der Methode, München 1980

Klüppelholz, W., Mauricio Kagel 1970-1980, DuMont Buchverlag, Köln 1981

ders. und Busch, H. (Hrsg.), Musik gedeutet und gewertet - Dokumente zur Rezeptionsgeschichte von Musik DTV, München u.Bärenreiter Verlag, Kassel/ Basel/Tours/London 1983

Kneif, T. (Hrsg.) Texte zur Musiksoziologie, A.Volk Verlag Köln 1975

ders. Musiksoziologie, Musikverlag H.Gerig, Köln 1975

Kofler, L. Die Kunst des Atmens, Bärenreiter Verlag Kassel/Basel/Tours/London 1977

König, W, Vinko Globokar - Komposition und Improvisation, Breitkopf und Härtel Verlag, Wiesbaden 1977

Kojeve, A. Hegel - Kommentar zur Phänomenologie des Geistes, Suhrkamp Verlag Frankfurt 1975

Kolleritsch, O. (Hrsg.), Der musikalische Futurismus - Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne, in: Studien zur Wertungsforschung, Bd.8, Universal Edition, Wien/Graz 1976

ders.: Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik, in: Studien zur Wertungsforschung, Bd. 14, Universal Edition, Wien/Graz 1981

ders.. (Hrsg), Adorno und die Musik, in: Studien zur Wertungsforschung, Bd.12, Universal Edition, Wien/Graz 1979

Korn, P.J. Musikalische Umweltverschmutzung: polemische Variationen über ein unerquickliches Thema, Breitkopf & Härtel Verlag, Wiesbaden 1976

Kostelanetz, R., John Cage, Verlag DuMont Schauberg, Köln 1973

Krieger, E. Die Grenzen der Vermittlungsmethode bei Hegel, in: Hegel in der Sicht der neueren Forschung, Hrsg.v.J.Fetscher, 1973 Wissenschaftl.Buchgesellschaft Darmstadt

Laban R.von Der moderne Ausdruckstanz in der Erziehung, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1975

ders.: Choreographie, 1.Heft, E.Diederichs Verlag, Jena 1926

Lennert, R. Die Gefährlichkeit der höheren Sphären. Eine Anmerkung zu Adornos Theorie der Halbbildung, in: Neue Sammlung, Göttinger Zeitschr.f.Erziehung und Gesellschaft, 15, 1975

Lindner, B. und Lüdke, W.M. (Hrsg.), Materialien zur ästhetischen Theorie Th.W.Adornos - Konstruktion der Moderne, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1980

Lissa, Z. Neue Aufsätze zur Musikästhetik, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven/Locarno/Amsterdam 1975

Löwenthal, L. Schriften 1 - Literatur und Massenkultur, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1980

Lukacs, G. Ästhetik III, Luchterhand Verlag, Neuwied-Darmstadt-Berlin 1972

Marcuse, H. Die Phänomenologie des Geistes, in: G.W.F. Hegel - Phänomenologie des Geistes, hrsg. v. Ullstein Verlag, Frankfurt/Berlin/Wien 1980

ders.: Kultur und Gesellschaft 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt 1973

Marx K. Bildung und Erziehung - Studientexte zur marx'schen Bildungskonzeption, F.Schöningh, Paderborn 1968

ders.: Das Kapital - Kritik der politischen Ökonomie, Bd.1, Buch 1, Dietz Verlag, Berlin 1970

Metscher, Th. Hegel und die philosophische Grundlegung der Kunstsoziologie, in: Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 1; Grundlagen und Modellanalysen, J.B.Metzler, Stuttgart 1971

Metzger, H.K. Musik wozu - Literatur zu Noten, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1980

Metzger, H.K. und Riehn, R. (Hrsg.), Claude Debussy, in: Musik-Konzepte, Bd.1/2, Edition text + kritik, München Dez. 1977

dies.: Mozart - ist die Zauberflöte ein Machwerk? in: Musik-Konzepte, Bd.3, Edition text + kritik, München Jan. 1978

dies.: John Cage, in: Musik-Konzepte, Sonderband, Edition text + kritik, München Apr.1978

dies.: Richard Wagner - wie antisemitisch darf ein Künstler sein?, in: Musik-Konzepte, Bd.5, Edition text + kritik, München Juli 1978

dies.: Dieter Schnebel, in: Musik-Konzepte, Bd.16, Edition text + kritik, München Nov.1980

dies.: Johann Sebastian Bach - Das spektakuläre Spätwerk, in: Musik-Konzepte, Bd.17/18, Edition text + kritik, München Jan.1981

dies.: Rudolf Kolisch - Zur Theorie der Aufführung, in: Musik-Konzepte, Bd.29/30, Edition text + kritik, München Jan.1983

dies,: Arnold Schönberg, Sonderband, Edition text + kritik, München Dez.1980

Motte, Diether de la, Kontrapunkt, Ein Lese- und Arbeitsbuch, DTV München und Bärenreiter Verlag, Kassel/Basel/Tours/London, April 1981

Motte-Haber H.de la, Musikpsychologie, Musikverlag H.Gerig, Köln 1977

Revers, W.J.u.Rauhe, H., Musik, Intelligenz, Phantasie, O.Müller Verlag, Salzburg 1978

Richter, W. Schule für die Böhmflöte, B.Schott's Söhne Mainz 1959

Riedel, M. Norm und Werturteil, Ph.Reclam jun., Stuttgart 1979

Ritsert, J, Inhaltsanalyse und Ideologiekritik - Ein Versuch über kritische Sozialforschung, Athenäum Fischer Verlag, Frankfurt 1972

ders.: Wissenschaftsanalyse als Ideologiekritik, Campus Verlag New York/Frankfurt 1975

Rummenhöller, P., Einführung in die Musiksoziologie, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven/Locarno/Amsterdam 1978

Salzer, F. Strukturelles Hören, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven/Locarno/Amsterdam 1977

Sehen um zu hören (Katalog) Objekte und Konzerte zur visuellen Musik der 60ziger Jahre, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1975

Silbermann, A.und König, R. (Hrsg.), Künstler und Gesellschaft, in: Kölner Zeitschr.d.Soziologie und Sozialpsychologie, Westdeutscher Verlag, Opladen, Sonderheft 17, 1974

Simmel, G. Grundfragen der Soziologie, W.de Gruyter Verlag, Berlin 1970

Sonntag, B. Untersuchungen zur Collage-Technik der Musik des 20.Jh., in: Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft, Bd.3, G.Bosse Verlag, Regensburg 1977

Sziborsky, L. Adornos Musikphilosophie: Genese - Konstitution - Pädagogische Perspektiven, W.Fink Verlag, München 1979

Scheck, G. Die Flöte und ihre Musik, B,Schott's Söhne, Mainz 1975

Schmidt, Ch.M. Brennpunkt der Neuen Musik, Hans Gerig Verlag Köln 1977

Schmidt, H.-M. Jugend und neue Musik. Auswirkungen von Lernprozessen auf die Beurteilung Neuer Musik durch Jugendliche, H.Gerig Verlag Köln 1976

Schmitz, H.-F. Flötenlehre 1, Bärenreiter Verlag, Kassel/ Basel/Tours/London 1955

Schnebel, D. Mauricio Kagel: Musik - Theater - Film, DuMont Schauberg, Köln 1970

ders.: 'Atemzüge' für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte (demnächst in: B.Schott's Söhne, Mainz)

ders.: Denkbare Musik, Schriften 1952-1972, Verlag DuMont Schauberg, Köln 1972

ders.: MO-NO, Musik zum Lesen, Verlag DuMont Schauberg, Köln

Schönberg, A. Harmonielehre, Universal Edition, Ungarn 1922/49

ders.: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik, S.Fischer Verlag, Frankfurt 1976

Schumacher, G. (Hrsg.), Zur musikalischen Analyse, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt 1974

Schwartz, E. und Childs, B, (eds.), Contemporary composers on contemporary music, Holt, Rinehart and Winston, New York/Chicago/San Francisco 1967

Stephan, R Über Musik und Politik - Neun Beträge, B.Schott's Söhne Mainz 1971

desr.: Musik fremder Kulturen - eine einführende Studie, B.Schott's Söhne, Mainz 1977

Stockhausen, K., Texte zu eigenen Werken, zur Kunst anderer; Aktuelles, Verlag DuMont Schauberg, Köln 1964

Stroh, W.M. Zur Soziologie der elektronischen Musik, Amadeus Verlag, Zürcih 1975

Stuckenschmidt, H.H., die Musik eines halben Jahrhunderts 1925-1975, Essay und Kritik, R.Piper Verlag, München/Zürich 1976

ders.: Neue Musik, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1981

Vogel, M.R. Gesellschaftliche Subjektivitätsformen: historische Voraussetzungen und theoretische Konzepte, Campus Verlag, Frankfurt/New York 1983

Vogt, H. Neue Musik seit 1945, Ph.Reclam jun, Stuttgart 1972

Weber, M. Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik unter besonderer Berücksichtigung der Tonsysteme, Tübingen 1972

Weill, K. Ausgewählte Schriften, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1975

Willms, H, (Hrsg.), Musik und Entspannung, Gustav Fischer Verlag, Stuttgart/New York 1977

Wellerhof, D. Die Auflösung des Kunstbegriffs, Frankfurt 1976

Wiesenthal, L. Die Krise der Kunst im Prozeß ihrer Verwissenschaftlichung. Zur Beschreibung von Krisenprozessen bei Walter Benjamin, in. Zeitschr.f.Literatur, herausgegeben v.H.L. Arnold, Heft 31/32, Walter Benjamin, Richard Booberg Verlag,München Okt.1971

Willms, H.(Hrsg.), Musiktherapie 2, Musik und Entspannung, G.Fischer Verlag, Stuttgart/New York 1977

Wolff, E. Grundlagen der autonomen Musikästhetik, Körner 1976

Zimmermann, B.A., Intervall und Zeit, B.Schott's Söhne Mainz 1974

Zoltai, D Ethos und Affekt - Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel, Akademie Verlag, Berlin 1970

L e b e n s l a u f

12.2.1951	geboren in Frankfurt/M., als Tochter des Kaufmannes Oskar Schmidt und dessen Ehefrau Martha, geb.Rösner
13.7.1967	Mittlere Reife Fürstenberger-Realschule, Frabkfurt/M.
21.6.1971	Abitur Karl-Rehbein-Schule,Hanau/M.
WS 1971/72	Beginn des erziehungswissenschaftlichen Studiums an der J.W.Goethe-Universität in Frankfurt/M.
15.10.1973	Vordiplom am Fachbereich Erziehungswissenschaft (dreimonatiges Praktikum in der Hauptabteilung Bildung und Erziehung beim Hörfunk des Hessischen Rundfunks)
14.11.1974	Erste Staatsprüfung für das Lehramt an Grundschulen (Mathematik/Musikerziehung, Biologie)
1975/76	- dreimonatiges Praktikum in der Fernsehhauptabteilung Bildung und Erziehung des Hessischen Rundfunks - Mitarbeit an einem gerontologischen Forschungsprojekt unter Leitung von Prof.A.Karsten
21.11.77	Diplom am Fachbereich Erziehungswissenschaften - freie Mitarbeit an der Jugendmusikschule e.V.in Frankfurt/M. und VHS Groß Gerau - Sprecherziehung (bis 1980) bei J.Geißner von Nida
seit 1.9.1978	- angestellte Lehrkraft an der Jugendmusikschule e.V. (Querflöte, Blockflöte, Grundkurs) - Beginn der Dissertation am Fachbereich Gesellschaftswissenschaften der J.W.Goethe-Universität
1979	Beginn der Ausbildung in Gesprächspsychotherapie (GwG - Köln)

seit SS 1980	Lehrauftrag 'Musiksoziologie am Fachbereich Gesellschaftswissenschaften (wBE Methodologie) der J.W.Goethe-Universität, Frankfurt/M.
1.10.1981	Heirat mit Dr.med.Rainer Lentz, Frankfurt/M.
13.12.1983	Ergänzungsprüfung im Fach Soziologie gem. § 4 (5b) der Promotionsordnung

Musikalische Ausbildung

1959-1962	Unterricht an der Jugendmusikschule e.V. in Frankfurt/M. in: c- und f-Flöte
1962-1968	Unterricht am Dr.Hoch's Konservatorium in Theorie, Klavier (A.Herrmann) 1962-1966 und Querflöte (Prof.Richter) 1965-1968
1962-1966	Mitglied im Kinderchor des Hessischen Rundfunks unter Leitung von Prof. Alois Ickstadt
1969-1971	Privatunterricht in Querflöte
1971-1972	Unterricht in Querflöte bei Werner Richter
1971-1973	Mitglied des Jugendchors des Hessischen Rundfunks unter Leitung von Prof. Alois Ickstadt
1973	Stimmbildung bei G.Bernat-Klein (Institut für Musikerziehung der J.W. Goethe-Universität)
1973-1975	Mitglied des Orchesters Camerata Instrumentale (J.W.Goethe-Universität)